Die opernästhetischen Theorien der deutschen klassischen Dichter

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

Von

Wilhelm Bernhard Schwan

aus Cleye

LEIPZIG 1928

Die opernästhetischen Theorien der deutschen klassischen Dichter

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

Von

Wilhelm Bernhard Schwan

aus Cleve

L E I P Z I G 1 9 2 8

Berichterstatter:

Geh. Hofrat Professor Dr. Oskar Walzel.
Professor Dr. Ludwig Schiedermair.

Tag der mündl. Prüfung: 24. II. 1926.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier unter einem beschränkenden Titel nur ein Teil der Dissertation (Einleitung und die beiden letzten Kapitel) und zwar in Auszügen zum Abdruck. Die ganze Arbeit wird unter dem Titel „Die Stellung der deutschen klassischen Dichter zur Oper" erscheinen. Vollständig geschriebene Exemplare der Dissertation befinden sich in der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin, in der Universitätsbibliothek zu Bonn, im Germanistischen und im Musikwissenschaftlichen Seminar der Bonner Universität.

In den ästhetischen Erörterungen der deutschen klassischen Dichter stehen Äußerungen über die Musik nicht im Vordergrund. Seinen ursprünglichen Anlässen nach entwickelt sich der klassische Geist an dem plastischen Schönheitsideal der Antike, dient die klassische Ästhetik mehr dem künstlerischen Schauen als dem Hören. In ihrer Gesamtheit ist die Kunstanschauung der Klassiker noch zu intellektuell bestimmt, als daß sie gerade die Kunst zum Zentrum ihrer ästhetischen Spekulation hätte erheben wollen, die — nach damaliger Ansicht — die unbeschränkte Entfesselung des Gefühls in ihrem Gefolge hatte. Und doch ist die Stellungnahme der Klassiker zu musikalischen Fragen der Zeit dem Umfange nach eine reiche und vielseitige und für die Musikästhetik gar eine positiv bedeutungsvolle. Naturgemäß wandten sie besonderes Interesse solchen musikalischen Gattungen zu, die ob ihrer Verbindung mit dem Wort ihnen als Dichtern besonders nahe standen. Doch darf nicht übersehen werden, daß auch ihr musikästhetischer Standpunkt, zwischen rationalistischer und romantischer Musikauffassung bedeutungsvoll vermittelnd, zu scharfer Bevorzugung der Vokalmusik vor der „absoluten" Musik zwang. In dieser Organisation, der Verbindung mit dem Wort, hat sich den großen Dichtern Wesen und Eigenkraft der Musik am lichtvollsten erschlossen.

Auch die Klassiker sahen ihre Lyrik gern vertont, wobei praktische Gründe zunächst noch mitgespielt haben dürften; bot doch die Vertonung eines Gedichts die Möglichkeit seiner rascheren und nachhaltigeren Verbreitung. Überall da nämlich, wo sich zu diesem Wunsche künstlerische Rücksichten gesellten, bleibt kein Zweifel, daß ihnen, den Dichtern, das

lyrische Gedicht, meist selbst das Volkslied, bereits unvertont als in sich geschlossenes Kunstwerk galt, dessen Tendenz zum irrationalen Klang sie durch Herübernahme musikanaloger Mittel und Wirkungen in die wortkünstlerische Komposition Genüge zu leisten sannen. Es ist ersichtlich, daß nach diesem Glaubensbekenntnis die Tonkunst, falls sie sich in zwangloser Gemeinschaft dem Dichterwort gesellte, in alle Schranken zu weisen war, die der Dichtung eigene formkünstlerische Wirkung sicherstellten. Für die Kantate jedoch, das Oratorium und — gemäß dem praktischen Vorbild ihrer Zeit mit genügendem Recht — anfangs auch für die Oper sahen Herder wie Goethe den allein ausschlaggebenden Faktor in der Musik.

Hinwiederum hier auf dem Felde opernästhetischer Betrachtungen gelangten die klassischen Dichter zu neuer Anschauung über die Möglichkeiten des Zusammenwirkens von Dichtung und Musik. Wohl war diese gewonnen mehr auf dem Wege rein spekulativer Erwägungen als aus der Analyse praktischer Opernproduktion, wohl war sie ihrem Prinzip nach nicht neu, doch wies sie mit ihren strengen Ansprüchen dem Opernschaffen jener Tage neue Aufgaben zu und zeigte sich für die Zukunft als ungemein wirksam. Auf die Einmütigkeit gerade dieser Betrachtung gründet sich der Gesamtcharakter der Opernästhetik unserer Klassiker; von hier aus erhält diese ihre Nachdrücklichkeit und eine die verschiedensten Probleme einende Grundrichtung.

Für eine Beschäftigung der Dichter des deutschen Klassizismus mit den Problemen der Oper liegen zahlreiche Zeugnisse vor. In ihrer Gesamtheit tragen sie den Charakter einer angelegentlichen und eindringlichen Stellungnahme, obwohl aphoristische Äußerungen im Gegensatz zu systematischen an Zahl beträchtlich überwiegen. Widersprüche im Einzelnen, manchmal recht kraß und zeitlich nahe beieinander, erklären sich aus der Vielgestaltigkeit der zeitgenössischen Erscheinungsform der Oper oder aus einem Wechsel des prinzipiellen Gesichtspunkts, der einem so komplizierten und problematischen Kunstwerk gegenüber nicht leicht immer der gleiche sein konnte. Im allgemeinen kann gesagt werden, daß die opernästhetische Diskussion der klassischen Dichter eine fort-

schrittliche ist. Das zeigt sich vor allem in den auch für die spätere Praxis fruchtbaren Ergebnissen ihrer Spekulation, bewährt sich aber auch an ihrem frühzeitigen und nachdrücklichen Bekenntnis zu den großen Opernschöpfern ihrer Zeit.

Es handelt sich in dieser Untersuchung nicht darum, die Originalität der Ansichten über die Oper, wie sie von den Dichtern des deutschen Klassizismus vertreten werden, zu erweisen oder zu bestreiten. Es kommt dem Verfasser darauf an, sie einmal aus der Unmasse des zerstreutliegenden Materials herauszustellen[1]), so wie sie sich in ihrer Gesamtheit und in innerem Zusammenhang mit der Kunstanschauung der Klassik darstellen. Der Klassiker Beziehungen zur zeitgenössischen Musikästhetik sind lebhaft. In ihren Äußerungen blickt oft der Rat eines nahestehenden Musikers durch. In den Anliegen der Operndramaturgie ist jedoch — ganz allgemein betrachtet — ihr Urteil ein sehr selbstsicheres. Die Notwendigkeit einer Opernreform lag für sie, die großen Ästhetiker der Bühne, denn doch zu klar am Tage, die Gluck'sche Reformoper und wohl auch die der großen Neapolitaner, für die ihr Zeitgenosse Heinse so kräftig eintrat, wies ihnen zu deutlich den Weg, als daß sie sich nicht zu ganz bestimmten Vorschlägen hätten berechtigt sehen können. Anregungen vom Ausland her sind unverkennbar, von Italien (Algarotti, Planelli, Arteaga) und von Frankreich (Enzyklopädie) besonders deutlich. Angesichts der Problematik der Gattung und der Unterschiedlichkeit der zeitgenössischen Meinungen bleiben aber auch in Einzelfällen direkter Anlehnung ihre Urteile stets höchst charakteristisch. Von ganz besonderem Wert ist es zudem, in ihren Äußerungen die Stellungnahme der Meister des dichterischen Kunstwerks zu erkennen, nicht insofern dies ihr Urteil einem Werk musikalischer Kunst gegenüber vereinseitigt, sondern insofern es, losgelöst von den besonderen Interessen für das Technische, ihren Blick reiner auf die künstlerischen Faktoren der Gattung sich richten läßt. Eine eingehende Berücksichtigung ihrer Gedanken

---

[1]) In diesem Auszug natürlich sehr verkürzt.

innerhalb der Geschichtsschreibung der Opernästhetik könnte aber schon darin ihre Rechtfertigung finden, daß, des besonderen Gewichts ihrer Stimme ganz zu geschweigen, das gesamte Problemgebiet für Deutschland in jener Zeit ein sehr junges war und die Notwendigkeit der ersten prinzipiellen Stellungnahme die vielseitigen Möglichkeiten einer solchen besonders deutlich in Erscheinung treten läßt. Eine der wichtigsten (für die damalige Zeit) lautet auf Angleichung von Oper und Drama in dem doppelten Sinne einer Dramatisierung der Oper und einer Durchdringung des Dramas mit opernstilistischen Elementen. Beide Wege hielten die Klassiker für aussichtsvoll und beide beschritten sie mit praktischen Versuchen.

* * *

Zur Zeit, da sich Dichter der deutschen Klassik über Probleme der Oper äußerten, war dieses gesamte Fragengebiet für Deutschland ein sehr junges. Dem Gedanken einer Angleichung von Oper und Drama zu einem höheren Gebilde des dramatischen Theaters fehlte von der Praxis her fast jede Anregung. Noch galt es, die Oper gegenüber ihren Rivalen auf der Bühne prinzipiell ins Recht zu setzen.

Solange man mit den Rationalisten im Fahrwasser einer strengen Nachahmungslehre blieb, wie Gottsched, fiel die Oper natürlich gänzlich unter den Tisch; und wenig frommten die Rechtfertigungsversuche der Nicolai, Krause und Sulzer, die auf die allgemeine Beliebtheit der Gattung oder die Würde ihres Alters ihre Daseinsberechtigung gründen wollten. Wo war in aller Welt das Vorbild für diese Kunst, in der Menschen von den allerwichtigsten und oft sehr heftig bewegenden Sachen sich singend besprechen, Musik jeden Vorgang begleitet? Woher nahm die Oper das Pathos ihrer Sprache „von Sternen und Sonnen, von Felsenbrüsten und ätnagleichen Herzen, von verfluchten Geburtsstunden, um eines scheelen Blickes wegen, und von grausamen Donnerkeilen des unerbittlichen Verhängnisses, welches eine verliebte Seele nur zu lauter Marter erkohren hat“?[1]) Was der Sinn dieser

[1]) Gottsched, „Versuch einer krit. Dichtkunst“ XII. Hauptstück § 7.

ewigen Liebesspiele und Phantastereien, wo „Leute... sich als Götter einander anbeten, Liebhaber... auf den Knien vor ihrer Gebieterin liegen, und sich das Leben nehmen wollen; Prinzen... in Gestalt von Sclaven in weit entlegene Länder ziehen, weil sie sich in den bloßen Ruff von einer Schönheit verliebt haben; Könige... ihre Kronen, um eines schönen Weibes halber verlassen, und was dergleichen Phantasien mehr sind"? Es nimmt nicht Wunder, die „Unnatürlichkeit" der Darstellungsmittel und Willkür der Handlungskonzeption machte die Oper als Gattung, nicht nur ihre damalige Erscheinungsform, den Nachahmungsästhetikern gründlich verhaßt.

Jeder wird vermuten, daß solche Argumentation bei den Klassikern keine Zustimmung mehr fand. Nicht nur ergeben sich für sie aus der Eigenschaft der Oper als Singspiel alle Vorteile der mit Musik verbundenen poetischen Kunst (vor allem eine in der Wirkung auf die Seele gesteigerte Ausdrucksgewalt und die besondere Fähigkeit, die Innenwelt des Gefühls, das Unaussprechliche auszusprechen), hier im Besonderen hat das gesungene Wort den Charakter eines stilisierenden und idealisierenden Elements. Namentlich Schiller mußte darin einen poetisierenden Faktor finden, den er in der metrischen Sprache des Versdramas vorgebildet fand, und den er durch Einführung des Chors im Drama noch zu verstärken trachtete. Doch auch der gänzlich anti-naturalistischen Kunstauffassung der anderen Schöpfer großer Jambendramen konnte der Abstand der singenden Erzählung von der prosaischen Sprache des realen Lebens kein ästhetisches Bedenken abnötigen, sondern kam in glücklichster Weise allen Wünschen nach idealer Ferne des Kunstwerks entgegen. Daß man sich aber bemüssigt fand, die Oper gegen die Einwände des Gottsched überhaupt in Schutz zu nehmen, zeigt, wie sehr noch zu jener Zeit es nötig war, von Grund auf ihr den Weg zu ebnen. Den energischsten Kampf nach dieser Seite führt Wieland. Unter dem machtvollen Eindruck von Glucks Musikdrama wagt er mit großer Entschiedenheit für die Oper eine Lanze zu brechen. Im „Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegen-

stände“ von 1775[1]) gibt er den Nachahmungsästhetikern zu bedenken:

„Das Singspiel, insofern es ein dramatisches Werk ist, hat alle wesentliche Eigenschaften eines solchen mit allen andern Arten von Schauspielen und, insofern es der Tragödie der Alten, besonders der Euripidischen, näher kommt, als irgend eine andere moderne Gattung, — Endzweck und Mittel mit dieser letztern gemein. Hingegen unterscheidet es sich — wo nicht von der griechischen Tragödie, als welche aller Wahrscheinlichkeit nach selbst eine Art von Singspiel war — doch von allen übrigen heutigen Tags üblichen dramatischen Gattungen durch den wesentlichen Umstand, daß Alles, was in diesen blos Rede oder Pantomine, im Singspiele Gesang und Instrumentalmusik — oder, mit einem Worte, daß die Musik gleichsam die Sprache des Singspiels ist.

Leute, welche vermuthlich von der Natur mit einem größern Antheil von kalter Vernunft als feinem Gefühl und musikalischem Sinn ausgesteuert worden, haben gerade diese Eigenschaft, die das Singspiel — zum Singspiel macht, für höchst unnatürlich angesehen und blos aus dieser Ursache die Gattung selbst, als ganz widersinnig und wahre Täuschung hervorzubringen unfähig, verworfen.... (aber) die nämlichen Kunstrichter — die das Singspiel als ein unnatürliches Ungeheuer verbannt wissen wollten, weil Niemand mit sich selbst und Andern singend zu reden oder seine Leidenschaften, Bedürfnisse und Entschließungen in großen Arien auszudrücken pflegt — müßten aus eben demselben Grunde nicht nur die sämmtlichen Schauspiele der Alten, sondern auch die moderne französische und englische Tragödie in gereimten und nicht gereimten Versen, ja überhaupt alle Schauspiele schon aus dem einzigen Grunde verwerfen, weil es unnatürlich und widersinnig ist, daß Leute von ihren wichtigsten und geheimsten Angelegenheiten mit sich selbst oder ihren Vertrauten in Gegenwart einiger hundert Zuhörer, die ihnen unmittelbar vor der Nase sitzen, sprechen und sich dennoch einbilden sollten, daß sie allein seyen, und dergleichen mehr“.

Und wenn im Folgenden dieses gegen die Nachahmungsästhetik gerichteten Passus Wieland geltend macht, daß nicht realistische Nachahmung der Natur sondern Täuschung der Phantasie Ziel wie aller Kunst so auch der Oper ist, so mußte mit der darüber hinausdringenden Absicht Schillers, das Kunstwerk stets im Zeichen des bewußten Scheins zu halten, immer mehr das vom Realistischen leicht sich Abhebende der gesungenen Sprache und taktmäßigen Bewegung, wie es das musikalische Bühnenwerk bot, dem nur gesprochenen Wort

[1]) Es sei hier ein für allemal bemerkt, daß Wieland den Terminus „Singspiel“ stets im Sinne von „Oper“ verwendet. Ich zitiere Wieland nach der Göschen-Ausgabe sämtl. Werke v. 1853—58 (36 Bde.).

und ungebundenen Spiel des Wortdramas gegenüber in's Übergewicht kommen. Wie wenig man damals empfand, daß der Gesang im musikalischen Bühnenstück anstelle gesprochener Rede erscheint, daß er ein gehobener Ausdruck des sonst durch die Rede Bezeichneten sein will, erweist zur Genüge die ängstliche Bedachtsamkeit des frühen deutschen Singspiels, für den Beginn eines Gesanges stets eine Motivierung zu geben und sei es auch nur, daß eine Person als guter Sänger gerühmt und zu einem Probestück aufgerufen wird. Sofern Christian Felix Weiße, der bahnbrechende und repräsentativste der frühen Singspieldichter, im Vorbericht zu seinen sogenannten „komischen Opern" sich entschuldigt: „Wenn ich meistens ländliche Gegenstände zum Inhalte dieser Operetten wählte, so geschah es bloß, weil ich es für natürlicher hielt, bey den Versammlungen eines fröhlichen Landvolks auf dem freyen Schauplatze der Natur, als in Besuchszimmern gezwungener Städter ein Liedchen singen zu lassen", so beweist das doch, daß der Zuhörer sich bewußt bleiben durfte, daß hier gesungen und nicht gesprochen wird.

Herder tut in der „Kalligone"[1]) die rationalistischen Anwürfe gegen das Singen bei dramatischem Spiel kurz und umso verächtlicher ab. Die Rechtfertigung dieses Faktors der Oper gewinnt aber bei ihm eine wesentlich neue und vertiefte Bedeutung. In Verbindung mit Musik ist Dichtung am stärksten befähigt, das Rein-Menschliche auszusprechen. Musik ist der adäquateste Ausdruck des Gefühls und so drängen gefühlsbetonte Stellen, auch des gesprochenen Dramas, notwendig darnach, sich ins Musikalische zu verflüchtigen:

„. . . Wenn auf dem sprechenden Theater edle oder sanfte Empfindungen zur größesten, d. i. einfachsten Höhe steigen, heben sie sich entweder selbst zum Ton, oder wir vermißen und entbehren schmerzhaft die ihnen analoge Töne, mit denen sie unserm Gefühl nach die Natur selbst verknüpfte"[2]).

Ausführlich hat Goethe einmal aus dem Gedankengang idealistischer Kunstauffassung und im Zusammenhang mit dem Illusionsproblem die Momente der ästhetischen Wert-

---

[1]) II. Teil, Abschn. 9 (Ausg. Suphan Bd. XXII S. 182).
[2]) „Adrastea" Bd. IL Stück 4 (Ausg. Suphan Bd. XXIII S. 331).

setzung der Oper dargelegt[1]). Da wird der Oper die Sonderwelt ihrer Darstellungsmittel und Darstellungsinhalte restlos zugestanden und die Wahrung äußerer Wahrscheinlichkeit gern zu Gunsten innerer Wahrscheinlichkeit preisgegeben. Im Streit mit dem Künstleranwalt verlangt ein Opernbesucher zwar nicht völlige Wahrheit und Wirklichkeitsechtheit der Bühnenvorgänge, wohl aber, daß sie wahr scheinen müssen. Der Anwalt wendet ein, daß sie keineswegs wahr schienen, sondern nur einen Schein des Wahren hätten. Und das ist kein Wortspiel. Denn damit spielt er auf die innere Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Gestalt an. Wie bei keinem anderen Kunstprodukt treffen in der Oper äußere Unwahrscheinlichkeit und doch erzielte vollkommene Täuschung aufeinander[2]). Folge ist das der Konsequenz ihrer selbstbestimmten Kunstmäßigkeit. Die Oper ist eine kleine Welt für sich, „die nach ihren eigenen Gesetzen beurtheilt, nach ihren eigenen Eigenschaften gefühlt sein will".

Faßte somit der deutsche Klassizismus die Oper frei von rationalistischer Engherzigkeit, fand er sich gern in eine Welt, wo der Gesang als die natürliche Mitteilungsform des Menschen gilt, so hatte er doch ein viel zu sauberes Empfinden für Stil, eine viel zu tiefe Einsicht in die Wechselbeziehung von Gehalt und Gestalt, um sich gleich den naturalistischen Nachfahren Richard Wagners an der letzten Jahrhundertwende bereitzufinden, jeden Inhalt und jeden Stoff dieser Darstellungsform zuzumuten. Nicht zwar folgerte er die notwendige Beschränkung des Sujetkreises der Oper schlechthin aus der Äußerlichkeit des Singens; viel allgemeiner aus der Natur der Oper als musikalischem Werk leitete er die ausschließliche Vorbehaltung musikalisch erfaßbarer Stoffe her. Die Spannweite musikalischer Darstellungsmöglichkeit bezeichnet Wieland[3]):

„Die Meinung, daß der Stoff des Singspiels aus der Region des Wunderbaren hergenommen seyn müsse, und zwar aus der Ursache, weil

---

[1]) im Gespräch „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" von 1798 (Weimarer Ausg. Bd. XLII, S. 257 ff.)

[2]) Ähnlich bereits ein Geständnis Sulzers (Allg. Theorie d. Schönen Künste. Artikel Oper). Freilich mit anderer Begründung.

[3]) im „Versuch über das deutsche Singspiel..."

im Singspiel Alles Musik ist, scheint mir nicht viel mehr Grund für sich zu haben, als wenn man den Kupferstecher auf wunderbare Gegenstände einschränken wollte, weil in seinen Blättern Alles schwarz oder weiß ist. Es ist nicht wunderbarer, mit einer kleinen Anzahl ähnlicher oder contrastirender Töne Empfindungen und Leidenschaften zu malen, als eben dieß mit ein wenig schwarzer Farbe auf einem Bogen weißen Papiers zu bewerkstelligen; und Natur und Wahrheit werden in jenem Falle nicht mehr verletzt als in diesem. Das Singspiel setzt... einen stillschweigenden Vertrag zwischen der Kunst und dem Zuhörer voraus. Dieser weiß wohl, daß man ihn täuschen wird; aber er will sich täuschen lassen. Jene verlangt nicht für Natur gehalten zu werden; aber sie triumphirt, wenn sie mit ihrem Zauberstab noch größere und schönere Wirkungen hervorbringt als die Natur selbst".

Diese Äußerung scheint sich für eine unbedingte Parallelität von Gesang und Wort, für eine unbedenkliche Ersetzbarkeit der gesprochenen durch die gesungene Rede mit allen daraus sich ergebenden Konsequenzen für die Identität von Dramenvorwurf und Opernvorwurf einzusetzen. So aber meint es Wieland nicht; er will nur die historischen Stoffe, die sein Gewährsmann Algarotti der Oper glatt entschlug, für das musikalische Drama retten. Etwas weiter lesen wir sein eigentliches Glaubensbekenntnis:

„Indessen ist doch nicht zu läugnen, daß, insofern im Singspiele Musik und Gesang eine Art von idealischer Sprache ausmachen, die über die gewöhnliche Menschensprache weit erhaben ist, — daß schon aus dieser Ursache etwas in der Natur desselben liege, womit wir den Begriff des Wunderbaren zu verknüpfen uns nicht enthalten können".

Nun wissen wir genau — und gleich die folgenden Ausführungen seiner Abhandlung bestätigen es —, daß Wieland nicht daran dachte, das musikalische Bühnenstück stofflich auf die Welt der Märchen und der übernatürlichen Begebenheiten einzuschränken. Viel weiter reicht für ihn der Bezirk des Wunderbaren. Er umfaßt nach unten alles schon, was sich über die Blässe prosaischer Alltagsgeschichte, die Greifbarkeit des verstandesmäßig Geordneten irgendwie erhebt. Das Moment des Unrealistischen und des Irrationalen — und darauf kommt es in diesem Zusammenhang an — erscheint ihm als ein notwendiger Bestandteil des Opernsujets und in solchem Sinn bedeutet die oben angeführte Stelle mehr als eine Rechtfertigung der Oper gegen Gottscheds billigen Spott über ihre Stoffe. Auch Lessing billigt der Oper, und nur der

Oper, Phantasiegestalten und „feyenmäßigen Geschmack“ zu[1]). Ganz besonders deutlich aber hat Herder dieses aus seinem innersten Wesen herzuleitende Recht des musikalischen Bühnenspiels in Schutz genommen. Er findet die Vorliebe für ‚Hirten-, Götter-, Wunder- und Feenwelt“ im Wesen musikalischer Kunstabsicht sowie einer nach grenzenloser, alle Sinne umfassender Wirksamkeit strebenden Kunstgattung begründet. Er weiß auch absolut die poetische Kraft phantastischer Stoffe gebührend zu würdigen[2]):

„Unnöthiger Weise hat man sich über dies Wunderbare der Oper gequält, wie Menschen an dergleichen Träumen der Un- oder Übernatur Geschmack finden können. Sind wir im wirklichen Traum nicht eben sowohl in einer Zauberwelt? und wie wahr sind uns die Träume! Darfs also keine Kunst geben, die uns mit den schönsten Träumen aufs schönste auch wachend vergnüge? Einmal in eine Welt gesetzt in der Alles singt, Alles tanzt, entspreche auch die Welt ringsum dieser Gemüthsart; sie bezaubre.“

Schiller endlich hatte einst Klärchens Traumerscheinung im letzten Akt des „Egmont“ als einen „Salto mortale in die Opernwelt“ Goethe arg verdacht. Später nahm er im „Demetrius“ genau denselben Kunstgriff auf. Seinen Librettoentwürfen oder -plänen ist seine zustimmende Antwort zur Frage nach der Berechtigung des Wunderbaren in der Oper leicht abzulesen. Mit „Semele“ sowohl wie mit „Oberon“ und der Höllenbrautoper „Rosamund“ zog er jeweils nur Stoffe in Frage, bei denen jenem Element ein weiter Spielraum von vornherein eingeräumt war. Ihm erregte die Oper ja gerade wegen ihres Vermögens zu natürlicher Verwendung „symbolischer Behelfe“, zu freier Eingliederung übernatürlicher Geschehnisse und Empfindungen jene hohe Zukunftshoffnung auf ein aufblühendes deutsches Drama, die Goethe mit dem Hinweis auf den „Don Giovanni“ Mozarts als eine bereits hohe Erfüllung dieser Hoffnung beantwortete[3]).

Barg somit die Oper für die Klassiker vor dem Wortdrama hohe formale Vorzüge, die zugleich günstige Voraussetzung eines poetischen Gehaltes waren, so erschloß sich ein

---

[1]) Betrachtungen über das weinerlich Komische (Ausg. Lachmann — Muncker Bd. VI, S. 13).

[2]) „Adrastea“ Bd. II, Stück 4 (Ausg. Suphan Bd. XXIII, S. 333 f.).

[3]) Briefwechsel vom 29. XII. zum 30. XII. 1797.

weiterer Faktor ihrer Geltung aus den erhöhten Ansprüchen ihres Gesamtkunstwerkcharakters. Denn wie freilich auch das Schauspiel die besonderen Fähigkeiten noch anderer Künste als der Wortkunst zu Hilfe zieht, so ist es doch das weitaus absichtsvollere Streben des musikalischen Bühnenspiels, ein „Arkadien für alle Sinne" zu sein. Herder rechnet ihm diese Unbegrenztheit des sinnlichen Einwirkens sehr hoch an. Sie macht seinen unwiderstehlichen Festlichkeitscharakter aus. Herzuleiten ist dieser berechtigte Anspruch der Oper gerade aus dem Element, das dem Wortdrama fehlt, nämlich der sinnlich wertvolleren Qualität des musikalischen Äußerungsmittels: „in gemeinschaftlicher Freude sollen Auge und Ohr teilnehmen"[1]).

„Genuß mit andern erhebt und begeistert; daher die Chöre. Auf dem Gipfel der Begeisterung ist man trunken; daher die Tänze. Das entzückte Auge will das Schönste jeder Art sehen; daher die Decorationen in Kleidungen, im Theater. Daher die Hirten-, Götter-, Wunder- und Feenwelt, die der Oper einheimisch wurden".[2])

Als eines Sinnes mit ihm erweist sich Goethe, wenn er Eckermann gegenüber vom Gesamtkunstwerk rühmt[3]):

„Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest das mit keinem andern zu vergleichen".

Erst recht mußten sich für Schiller aus diesem festlichen Aufmarsch so vieler Künste zu einer gemeinsamen künstlerischen Absicht neue Argumente für eine Anpreisung der Oper ergeben, fand er doch in der Sinne und Gemüt einseitig treffenden Wirkungsweise eines innerhalb der spezifischen Grenzen seiner Kunstgattung verharrenden Kunstwerks leicht eine die wahre ästhetische Freiheit bedrohende Fessel. Nun liegt freilich die Möglichkeit zu allseitiger Anregung des Gemüts nach Schillers Meinung durchaus im Bereich schon jedes einfachen Kunstwerks und nicht darf jene berühmte Stelle aus dem 22. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen zur Ansicht verleiten, Schiller habe hier das Gesamtkunstwerk gegen

---

[1]) „Adrastea" Bd. II, 4. Stück (Ausg. Suphan XXIII, 333).
[2]) Ebenda.
[3]) Gespräch vom 22. III. 1825.

Kunstwerke einfacherer Ordnung ausspielen wollen. Die besonderen Gattungscharakteristika verlieren sich „mit jedem höhern Grade", den ein Kunstwerk erreicht, und „es ist eine notwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung, daß, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüt einander immer ähnlicher werden... Darin eben zeigt sich der vollkommene Stil in jeglicher Kunst, daß er die spezifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre spezifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt". Allein mit solchen Worten befindet sich Schiller so sehr auf dem Wege zu einer Bezeichnung gerade der Momente, die die wirkenden Kräfte des Gesamtkunstwerks sind, daß ein Rückschluß auf seine Stellung zu dieser Seite von dessen Erscheinung sich ohne weiteres aufdrängt und kaum eine zweite Deutungsmöglichkeit offen läßt. Was an der Oper Schiller fesselte, war sicher nicht zuletzt die seine großzügige Phantasie befriedigende Üppigkeit ihrer sinnlichen Gestalt, war, wie Petersen[1]) es ausdrückt, „der Sieg über die kleinliche Beschränktheit, der Zug ins Große, Heroische, Außergewöhnliche, die Überwindung des Alltags, der Feiertagscharakter, den sie seit den Festen der Renaissance gewahrt hatte." Bezeichnend ist, wie sehr er seinen späteren Dramen den Aufwand der Opernbühne Vorbild sein ließ.

In Herders Äußerung über den Festlichkeitscharakter der Oper findet sich eine Andeutung davon, daß sie ihr Streben zu sinnlicher Machtentfaltung ihrem innersten musikalischen Wesen verdankt. Einmal, so meint es diese Auffassung, verlangt das im musikalischen Werk dem Ohr in erhöhtem Maße bereitete Wohlbehagen den stilgerechten Ausgleich auch für die dem Auge gefälligen Darstellungsmittel der Oper, andererseits entspricht dem schillernden, wechselsüchtigen Charakter der Musik eine gesteigerte Beweglichkeit auch der optischen Erscheinung. Eine gewisse innere Tendenz der Oper zu sinnenfreudiger Dekoration und mitspielender Beweglichkeit

---

[1]) „Das deutsche Nationaltheater" (Lpz. u. Bln. 1919) S. 49.

der Dekoration, zu Maschinen und Wundererscheinungen, zu Versenkungen und plötzlichen Verwandlungen scheint Herder wie Lessing, Schiller wie Goethe wegen des irrealen unkörperlichen Wesens der Musik als unabweisbar gegolten zu haben. Gleichwohl waren sie keineswegs zu einer Duldung der selbstherrlichen Gespreiztheit zeitgenössischer Opernrichtungen bereit. Lessing verspottet in der „Tarantula" das Übermaß an Prunk, den schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel mit beißender Schärfe, steht aber andrerseits nicht an, der Oper ihre Ausstattungsherrlichkeit zu lassen, wo dies mit dem dramatischen Interesse vereinbar und ohne Gefährdung des künstlerischen Ernstes vollziehbar ist. So empfiehlt er den „Rasenden Herkules" als vorzüglichen Opernstoff[1]), weil die Maschinen darin ihren natürlichen Platz finden und auch der Dekorateur dabei ein reiches Wirkungsfeld vorfinden würde. Lessing ist überhaupt der Oper gegenüber zu starken Konzessionen an die Augenweide des Publikums bereit. Er hält die Einbeziehung des Balletts bei einem Schauspiele, „das so vorzüglich zum Vergnügen des Gesichts und des Gehörs bestimmt ist", durchaus für wünschenswert und meint, daß sich die Erfindungsgabe auch des Ballettmeisters bei diesem Stoff nicht auf dem Trockenen befinden würde. Natürlich haftet dieser Betrachtung noch etwas an von jener konventionellen Auffassungsweise, die Oper und Drama unbedenklich nach Ausstattungswillkür und dramatischer Gewissenhaftigkeit scheidet. Recht äußerlich grenzte Ramler[2]) Wort- und Musikschauspiel nach Stoffgebieten ab, wobei er diesem ausschließlich das Wunderbare, jenem ausschließlich das Wirklichkeitsechte zusprach, und Mendelssohn galt die Oper vollends als bloßes Unterhaltungsstück. Aber Lessing war es doch mit seinem „Rasenden Herkules"-Stoff sehr ernst; er sprach seine Gestaltungsmöglichkeiten durch, und wenn er ihn zu operndramatischer Behandlung vorzüglich empfahl, so geschah es, weil er neben der Einsicht in die besondere Eignung des Stoffes aus Gründen seiner vielgradigen Leidenschaftlichkeit

[1]) Theatralische Bibliothek II. Stück (Ausg. Lachmann-Muncker Bd. VI S. 193).

[2]) Vgl. Schenker, Ch. Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland (= Untersuchungen z. neueren Sprach.- u. Literaturgesch. hrsg. v. O. Walzel. 1907) S. 79.

an die künstlerische Wirkung seiner opernmäßigen Ausstattung aufrichtig glaubte. Was anders als die Bedachtsamkeit auf Fülle und Glanz konnte Goethe veranlassen, Jouy's „Athenerinnen"-Libretto zur Oper Spontinis, ein Textbuch in gut Metastasianischer Manier, mit so wohlwollender Kritik auszuzeichnen, dort, wo der Überlieferung „durch Mannichfaltigkeit menschlicher Leidenschaften so wie durch herrliche Localitäten, pomphafte Umzüge, bewegte Vorkommenheiten alle theatralische Herrlichkeit auf das einsigtigste verliehen" ist[1]). Gern auch ließ es sich Goethe von Eckermann[2]) sagen, daß eine schier unerschöpfliche Fülle von Sinnlichkeit im Helena-Teil seines „Faust" wohne, „Anlässe zu prächtigen Decorationen, überraschenden Verwandlungen, glänzenden Costümen und reizenden Balletten, wie nicht leicht in einem anderen Stück". Und auch Goethe und Eckermann sehen darin einen Zug, der die Behandlung des Stückes als Oper fordert. Mit Eckermann auch besprach Goethe einmal den Sinn jener Forderung nach Fülle und Abwechslung[3]). Das Auge, meint Goethe, hat das Bedürfnis des Wechsels so lebhaft, daß es sich angesichts einer Farbe eine andere selbst erzeugt, wenn es sie nicht vorfindet. Dieses Gesetz des Wechsels geht durch die ganze Natur; auf ihm beruht alles Leben und alle Freude am Leben. Es ist so mit allen anderen Sinnen und auch mit unsrem höheren geistigen Wesen. Tänze, die in Dur und Moll wechseln, gefallen sehr, wo sie es nicht tun, ermüden sie rasch. Auch Theaterspiele, in denen ein Ton, eine Stimmung durchgeht, sind lästig und ermüdend und Shakespeares Komikerszenen beruhen vielleicht nicht zuletzt auf diesem Gesetz des geforderten Wechsels. — Auch in dieser Betrachtung fällt auf die Oper ein günstiges Licht.

* * *

Die Oper freilich, die Wieland und Goethe als schönste Bereicherung des deutschen Theaters sich wünschten, Herder und Schiller als das Zukunftsdrama ersehnten, Lessing als

---

[1]) Weimarer Ausg. Bd. XLII, 2 S. 95.
[2]) Gespräch vom 21. II. 1831.
[3]) Gespräch vom 1. II. 1827.

Kunstgebilde vom Geist des antiken Dramas feierte, hatte ein anderes Gesicht als das Musikdrama der Metastasianischen Aera, das zur Zeit des Frühklassizismus noch als repräsentativste Erscheinung der Gattung galt. In sehr entschiedener Weise hat die moderne Musikhistorik die Neapolitaneroper vor den Ansprüchen ernsten Kunstbestrebens gerechtfertigt und die Vorurteile zerstört, die aus dem Lager einer scharf gegensätzlichen Kunstauffassung her über sie kamen. Umso stärker fällt der Klassiker Absage an sie als Zeugnis von selbständigem Entscheid in die Wagschale, als noch zu ihrer Zeit es ernstzunehmende Autoren gab, die sie verteidigten, und je mehr heute sich ihr wahrer künstlerischer Wert erweist. Bekundeten sie als Dichter vielfach vorzügliche Einsicht in das musikalische Wesen der Oper, so galt ihnen doch andererseits das musikalischeBühnenspiel als Kunstorganisation, die die Gesetze der Bühne und eines auf der Bühne sinnfällig dargestellten Begebniskomplexes von sinnvoller Folge zu beachten hat. Seit den Tagen der Florentiner Camerata, von denen an man ihre Existenz zu rechnen pflegt, bietet der geschichtliche Verlauf der Oper das Bild eines Zickzackweges, dessen gegensätzliche Richtungspole die extreme Herausstellung ihres musikalischen oder die ihres dramatischen Charakters sind. In diesem Kampf, der zu ihrer Zeit wieder in ein Stadium stärkster Aktualität getreten war, nehmen die Klassiker eindeutig den Standpunkt des Dramatikers ein, nicht zwar eines, der die dramatischen Ansprüche rücksichtslos und bedingungslos ins Recht gesetzt sehen will. Namentlich in Goethes Verhalten zu einzelnen Fragen der Opernästhetik schimmert die Anschauungswelt der Metastasianischen Zeit oft unverkennbar durch. Solche, die es vorzüglich mit der musikalischen Mittelentfaltung der Oper halten, haben ihm das hoch angerechnet. Gewiß war es die Frucht eingehender Studien und praktischer Versuche, die ihn für eine beträchtliche Zeit seines Lebens ins Fahrwasser einer italienischen Opernauffassung geraten ließ. Doch, nahm er auch mit seinem begeisterten Eintreten für die Buffa, nach deren Vorbild er das deutsche Singspiel umzugestalten keine Mühe scheute, alle Elemente eines musikalischen Bühnenstückes an, in dem

man „die Poesie der Musik zu subordiniren“[1]) hat, so war er andrerseits ein erklärter Gegner der damaligen Seria und wandte sich mit seiner Neigung für die Buffa einer Gattung zu, die zur Seria in bewußten Gegensatz trat. Viel besser charakterisiert den Standpunkt Goethes, daß er zeitlebens ein unbedingter Anhänger des Mozart'schen Opernideals gewesen ist, insofern nämlich die Mozart'sche Giocosa, zwischen alter und neuer Kunstauffassung vermittelnd — völlig isoliert zwar, wie Goethe selbst erkannte[2]) —, viel stärker den Ausgleich musikalischer Rücksichten mit einer durchgehenden dramatischen Gliederung erstrebte, als italienische Opernästhetik zur Zeit des Metastasio.

Erster Anspruch an ein Kunstwerk ist, daß es als eine Einheit dem Genießenden sich darbietet. Wie in der bildenden Kunst die tektonische Gesetzlichkeit uns zwingt, das Nebeneinander verschiedener Linien und Flächen in einem geschlossenen Zusammenhang zu sehen, so dient den Künsten des Nacheinanders ein ähnliches Ordnungsprinzip, das uns nötigt, Anfang und Ende, Augenblickliches und sich Vorbereitendes oder bereits Verstrichenes in einer einheitlichen Verknüpfung zu fassen. Musik und Poesie haben zwar jede ihr eigenes Gestaltungsgesetz, dessen Eigenwilligkeit im Lyrischen kaum zu einer Entscheidung drängt, da in der Lyrik die Dichtung gern den Bauweisen der Musik folgt, ja solche oft sucht, auch wo sie nicht mit ihr vereinigt ist; auf der Bühne aber machen sich die Ansprüche musikalischer und dramatischer Gestaltungsweisen in vielen Punkten recht als Gegensätze geltend. Denn wo der dramatische Gang einer Bühnenhandlung es fordert, unter Vermeidung aller Weitschweifigkeit geradenwegs auf's Ziel zu stoßen, liegt es oft in der Absicht der Musik, an einem besonders günstigen Punkte zu verweilen, durch Stimmung und Gegenstimmung die seelische Situation auszuspinnen und durch die Wiederholung eines musikalischen Gedankens oder seine kunstvolle Durchführung stimmungsgemäß zu vertiefen. Wir werden noch

---

[1]) Brief an Kayser, 14. VIII. 1787.
[2]) Brief an Schiller, 30. XII. 1797.

sehen, daß die Klassiker diesem Umstand durchaus Rechnung trugen und wohl bereits in der Lage waren, das Opernproblem an dieser seiner tiefsten Stelle zu packen. Aber von einer Auffassung, die den musikalischen Rücksichten zuliebe das dramatische Interesse aufgibt und das Szenen und Akte zusammenschließende Moment lieber in einer musikalisch geordneten Aufeinanderfolge (von Situationen verschiedenen seelischen Ausdruckgrades) als in einem dramatische Eindringlichkeit anstrebenden Aufbau sieht, waren sie weit entfernt.

Selbst wenn man in Erwägung zieht, daß mit der von der rationalistischen zur klassizistischen Geistesepoche sich vollziehenden Wandlung des Kunstempfindens auch die Gesichtspunkte der Bühnenästhetik sich verschoben hatten, das Empfinden für die notwendigen Momente dramatischer Wirksamkeit also ein der Art nach anderes geworden war, stellt sich das Reformbegehren der Klassiker der Oper gegenüber nicht lediglich als ein Herantragen der neuen dramaturgischen Gesichtspunkte dar, sondern es greift ein in die entscheidende Provinz ihrer Organisation, in das Verhältnis der Kräfteverteilung von Musik und Dichtung. Hier scheint es zwar, als hätten sie (mit Ausnahme Goethes) auf eine unbedingte Unterordnung der Musik unter die Operndichtung gedrungen. Dem Wortlaute nach begegnen wir in ihren Schriften einem solchen Ansinnen sehr oft. Man darf jedoch solche Äußerungen, bei denen der Gegensatz zu Metastasio eine harte Sprache diktierte, nicht schlechthin als Absicht zur Einschränkung der musikalischen Machtbefugnisse fassen. Sie beziehen sich vielmehr auf eine nachdrückliche Betonung der theatralischen Darstellungspflichten der Oper, denen zu der Neapolitanerzeit meist nur in sehr äußerlicher Weise Genüge geschah.

Es kann keine Rede davon sein, daß die klassischen Dichter Operndramatik nach der Schauspieldramatik gemessen hätten, wenn auch durch sie die Oper wesentlich mehr in die Nähe des Wortdramas getragen ward. Wieland scheidet Oper und Drama als künstlerisch gleichberechtigt aber wesensverschieden genau, betont freilich nachdrücklich die Gemeinschaft aller verschiedenen Bühnengattungen hinsichtlich

ihrer Zusammenhang bildenden Struktur und des Endzwecks ihrer künstlerischen Effekte[1]). In diesem Sinne nennt er die Oper ein dramatisches Werk, verlangt er von ihr dramatischen Ausdruck, dramatische Charakteristik, dramatische Wahrheit. Sie schließt Phantasiegestalten nicht aus, nicht Götter und Übermenschen. Immer aber müssen Rede und Handlung ihrer Personen folgerichtig, widerspruchslos und ihrem inneren Wesen angemessen sein. In allem muß der musikalische Ausdruck der Situation des Handlungsabschnittes und mit dieser der dramatischen Gesamtidee, dem augenblicklichen Gemütszustand und mit diesem dem absoluten Charakter der Personen entsprechen. Das war es auch, was Lessing — viel früher schon — in das Lager Marpurgs und zum Kampf gegen Agricola trieb[2]) und um dessen völligen Ermangelns willen er die zeitgenössische Oper in der „Tarantula" so hart auf's Korn nahm. Er haßt die schablonenhafte Zusammenstoppelung abgegriffener, konventioneller, blutloser Szenen, den mangelhaften Ernst, den lediglichen Unterhaltungswert der Seria, verspottet die Unverständlichkeit und Gedankenlosigkeit der Texte, die ungenügende Personenmotivierung, den widersinnigen Brauch des Da Capo, die Brillierarien, die unnatürliche Gefühlsübersteigerung, willkürlichen Ortswechsel und mangelhafte Einordnung des Szenischen. Er trifft hier zwar starrer als Wieland seine Entscheidungen nach den Grundsätzen der Schauspieldramatik, weiß aber anderorts den musikalischen Charakter der Oper gegen die Ansprüche des Nur-Dramatikers wohl in Schutz zu nehmen. Das eigentliche musikdramatische Problem allerdings, die Gegensätzlichkeit von musikalischer und dramatischer Architektonik hat Lessing von den Klassikern am wenigsten in's Auge gefaßt. Hier packt am stärksten Herder zu. Bei ihm gewinnt die Dramatisierung des Opernlibrettos Sinn gerade aus der Förderung, die dadurch der Musik erwachsen soll. Ein Text, der, wie Goethe ihm gegen-

---

[1]) Vgl. oben S. 8.

[2]) Vgl. hierzu die aufschlußreichen Äußerungen v. A. Deditius in ihrer Dissertation „Theorien über die Verbindung von Poesie u. Musik". Mchen. 1918.

über einmal von den Italienern rühmte[1]), den musikalischen Rücksichten allen Sinn aufopfert, ist die größte Gefahr für die Oper, ist Lockung in ein Scheinparadies der ungehemmten Entfaltungsmöglichkeit eigenster musikalischer Reize. Rein musikalisch in der Oper zu denken, meint Herder[2]), ist freilich eine sonderbare Sache. Es ist kurzsichtig, zu glauben, die Erniedrigung des Textes fördere nach der musikalischen Seite. Sie erleichtert wohl des Komponisten musiktechnische Aufgaben. Im tieferen Sinne verliert die Oper nur, auch als musikalisches Werk, durch diese Zügellosigkeit; denn bei Herder hat das Zusammenwirken von Poesie und Tonkunst ja seine tiefe Bedeutung. Naturgemäß muß sich nach seiner Auffassung ein Kunstwerk, das sich auf die Idee einer Wesensverwandtschaft aller Künste stützt, bei Preisgabe der inneren Kräfte einer dieser Künste seiner Position als ernstes Kunstwerk begeben:

„Wo die Oper jetzt stehe, wißen wir; auf dem Kunstgipfel der Tonkunst und Decoration, fast mit Vernachlässigung des Inhalts und der Fabel. Den Operndichter nennet man jetzt kaum; seine Worte, die man auch selten versteht, und die noch seltner des Verstehens werth sind, geben dem Tonkünstler nur Anlaß zu seinen (wie ers nennt) musikalischen Gedanken, dem Decorateur zu seinen Decorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Decorationen ohne eine verständige Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber einmal in der Oper reinmusikalisch. Sie ist der Ort,

Où dans un doux enchantement
Le citoyen chagrin oublie
Et la guerre et le Parlement
Et les impots et la patrie,
Et dans l'ivresse du moment
Croit voir le bonheur de sa vie[3]).

Hat der Tonkünstler durch diese Zurücksetzung des poetischen Stoffs gewonnen oder verlohren? Für seine Kunst glaubt er gewonnen zu haben;

---

[1]) Brief an Herder v. 10. 1. 1788 (Ital. Reise) (W. A. XXXII, 21.)
[2]) „Adrastea" Bd. II, St. 4 (Ausg. Suphan Bd. XXIII, S. 335).
[3]) In einer Anmerkung gibt Herder die Übersetzung:

Wo wie vor süßen Zaubereien
Der Bürger seinen Gram verträumet!
Vergißet Krieg und Plackereien,
Und was er selbst an Pflicht versäumet,
Haus, Vaterland und Schurkereien
Des Rechts, Auflagen — ach, er träumet
In einem trunknen Augenblick
Sich seines Lebens — Opernglück.

er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust; höchstens paßet er sie der Kehle an, die sie herwirbelt. Als Tondichter aber, als Sprecher und Wirker der Empfindung hat er gewiß verlohren. Spatzieren seine Töne in der Luft, verschlingen sie sich nicht unmittelbar mit Worten und Scenen der Empfindung: so dringen sie nie ans Herz, sie bleiben im Ohre. Bearbeitet er einen unwürdigen, gar schändlichen Stoff, muß seine süßen Töne an Laffereien, an ein Persiflage alles Großen, Guten und Schönen verschwenden; o wie bedauren wir den Tonschöpfer! Wie bedauren wir, zauberischer Mozart Dich in deinen cosi fan tutte, Figaro, Don Juan u. f. Die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Scenen ins Fegefeuer, wo nicht gar tiefer. Läßt der Tonkünstler sich gar hinreissen, seiner musikalischen Drehbank zu Gefallen, die Empfindungen zu zerstücken, zu kauen und wiederzukauen, zu cadenziren — Unmuth erregt er statt Dank und Entzückung in unsrer Seele! Schnüret er endlich seine Kunstmaschine Sängern und Sängerinnen so an die Kehle, daß Held und Heldinn darüber zu Spott werden, folgt er dem Trödelkram sogenannt — weicher Empfindungen bis zu Scenen ausgelaßener Frechheit, wie? hätte er gewonnen? und nicht das Beste, den Zauber seiner Kunst, die höchste Einwirkung aufs menschliche Gemüth verlohren?“

Es kann aber nicht scharf genug betont werden, daß die Pflicht der Oper zur Fügung in die Gesetze dramatischer Eindringlichkeit bei den Klassikern hergeleitet wird immer aus ihren Erfordernissen als Bühnenwerk, nie aus ihrem Wesen als mit der Dichtkunst verbundene Musik. Hinsichtlich des Problems von dramatischer und musikarchitektonischer Baugesetzlichkeit glaubt Herder, daß eine Architektonik des Musikalischen innerhalb einer Architektonik des Dramatischen möglich ist. Ein sinnvoller, Empfindungen wahr und stark vermittelnder, dramatisch angängiger Text bietet der Musik nicht nur an den einzelnen Punkten die Möglichkeit, gehaltlich aus einem stark fesselnden Zusammenhang zu schöpfen, sondern mit seiner reichen Entwicklung der Handlung und der Charaktere auch die Grundlage für eine ihr so wichtige Mannigfaltigkeit der Situationen und Stimmungen. Die Fabel muß eben der Art sein, daß ihre Ausgestaltung sowohl musikalische Situationen wie dramatische Folge der Situationen gestattet. Ja auch in dem Aufbau der Szenen und des Akts sollen musikalische Gesichtspunkte in Eintracht mit rein dramatischen Berücksichtigung finden. Es ist so bezeichnend für Herders ganze Stellung zum Verhältnis von Dichtung und

Musik, daß er immer mehr das Einende sieht als das Gegensätzliche, und auch in diesem Zusammenhang findet er gleiche Triebkräfte für dramatische Baugesetzlichkeit und musikalische Architektonik: Bewegung und Fortschritt, Wechsel und Kontrastierung. Wie gegensätzlich hierzu ist der Standpunkt Goethes! Er konstatiert, vorsichtiger als Herder und auch aus engerer Fühlung mit der Praxis, stets den Gegensatz von musikalischem und dramatischem Formwillen und neigt, namentlich in der Periode seines engeren Anknüpfens an die Buffa, dazu, den musikalischen Rücksichten nach Italienerart die dramatischen weitherzig aufzuopfern. Aber doch auch bei ihm finden wir allenthalben das heiße Streben, beide Forderungen tunlichst auszugleichen und vom Drama herüberzuretten, was nur herüberzuretten ist. Wenn er Herder mit Bezug auf die Umarbeitung von „Erwin und Elmire" mitteilt[1]), daß er gesucht habe, den „musikalisch-theatralischen Erfordernissen", den „Bedürfnissen der lyrischen Bühne", denen „der Italiäner allen Sinn des Gedichts aufopfert", gerecht zu werden, so versichert er ihn doch gleichzeitig, daß er trotzdem dabei bemüht gewesen sei, ein Stück zu schreiben, das „nicht ganz unsinnig" sei, und das sich „auch müsse lesen lassen" und zwar neben dem „Egmont", mit dem es in einem Bande erscheinen sollte. Wenn ihn bei der Umarbeitung der „Claudine von Villa Bella" gleiche Gesichtspunkte leiten, so ist er doch auch hier darauf bedacht, das Interesse an der Handlung zu mehren, das Auftreten und Agieren der Personen sorgfältiger zu motivieren, alles enger mit der Fabel zu verknüpfen, „den Pedro tätiger zu machen, die Nichten charakteristischer und stufenweise zu subordinieren, auch in die Intrigue mehr einzuflechten"[2]). Und dort, wo er von Jouy's „Athenerinnen"-Libretto wegen seines musikalisch ergiebigen Gehalts und Aufbaues mit rückhaltloser Bewunderung spricht, wagt er doch einige Vorschläge zu dramatisch exakterer Behandlungsweise einzustreuen; deren

---

[1]) Brief v. 10. I. 1788 (Ital. Reise) (W. A. XXXII 210).
[2]) Brief an Kayser v. 23. I. 1786.

Begründung offenbart die ganze Zwiespältigkeit seines dramatischen Gewissens als Librettist[1]):

„Durch diese Vorschläge wird an der ganzen Sache nichts verrückt und nur ein — und der andere bedeutende Moment herausgehoben. Uebrigens betheuere ich noch hierbei, daß ich es keineswegs unangenehm empfinden werde, wenn man von meinen Vorschlägen keinen Gebrauch macht. Ich weiß recht gut, daß man in Theaterstücken, besonders in Opern, nicht alles zu motiviren braucht, ja daß man um des Contrastes willen manches unversehens einführen darf; mir aber verzeihe man die Eigenheit, daß ich den Zuschauer immer gerne verständigt wünsche, auch da, wo man seiner Einbildungskraft und seinen Gefühlen manches Wunderbare zumuthet".

Ein andermal aber formulierte Goethe seine Forderung genauer[2]):

„Ein Dichter, der für das Theater schreiben will, soll Kenntniß der Bühne haben, damit er die Mittel erwäge, die ihm zu Gebote stehen und er überhaupt wisse, was zu thun und zu lassen sey; so wie es dem Opern-Componisten nicht an Einsicht der Poesie fehlen darf, damit er das Schlechte vom Guten unterscheiden könne und seine Kunst nicht an etwas Unzulänglichem verschwendet werde.

„Carl Maria von Weber... mußte die Euryanthe nicht componiren; er mußte gleich sehen, daß dieß ein schlechter Stoff sey, woraus sich nichts machen lasse. Diese Einsicht dürfen wir bey jedem Componisten, als zu seiner Kunst gehörig, voraussetzen."

Daß aber Goethe an allen diesen Stellen nicht nur an die allgemeine poetische Schönheit des Textes denkt, und nicht nur an die Fruchtbarkeit des Stoffes nach musikalischer Hinsicht, sondern auch die Gesetze der bühnenmäßigen Wirkung, den dramatischen Gang der Handlung im Auge hat, das mag eine frühe Äußerung von ihm aus der ersten italienischen Zeit erhärten[3]):

„Was Sie von dem Gange der Oper sagen", gesteht er seinem musikalischen Mitarbeiter, „finde ich sehr gut. Die Momente sollen nicht so rasch wie im andern Schauspiele folgen, der Schritt muß schleichender, ja an vielen Orten zurückgehalten seyn. Die Italiäner haben die grösten Effeckte mit einzelnen Situationen gemacht, die nur so zur Noth am allgemeinen Faden des Plans hängen. Man verlangt nicht vom Flecke weil das Ganze nicht interessirt, weil einem an iedem besondern Platze wohl wird. Doch hat auch das seine Unbequemlichkeiten, unter andern ist diese Manier an dem völligen Diskredit des dritten Ackts schuld.

---

[1]) W. A. Bd. XLII, 2, S. 101 f.
[2]) Eckermann, 20. IV. 1825.
[3]) Brief an Kayser, 5. V. 1786.

Kluge Köpfe der neuern Zeit haben dagegen gearbeitet wie der Verfasser der Filosofi ignoranti und des Re Teodore p. p. Auch davon mag das neue Stück[1]) zeugen, und mag uns Gelegenheit geben unsre Begriffe mehr zu entwickeln."

Zweiundvierzig Jahre später kam Goethe noch einmal ausführlich auf diesen Gesichtspunkt zu sprechen, als er den „Moses" Rossinis nach seiner dramaturgischen Seite besprach, ablehnte und entwickelte, wie er dramatisch und musikdramatisch wirksam hätte aufgebaut werden müssen. Gegen die, welche die Musik dieser Oper lobten, den Text tadelten, wandte er sich:

„Ich begreife Euch nicht, Ihr guten Kinder... wie Ihr Süjet und Musik trennen und jedes für sich genießen könnt. Ihr sagt, das Süjet tauge nicht, aber Ihr hättet es ignorirt und Euch an der trefflichen Musik erfreuet. Ich bewundere wirklich die Einrichtung Eurer Natur, und wie Eure Ohren im Stande sind, anmuthigen Tönen zu lauschen, während der gewaltigste Sinn, das Auge, von den absurdesten Gegenständen geplagt wird...[2]")

„...so viel ist gewiß, daß ich eine Oper nur dann mit Freuden genießen kann, wenn das Süjet eben so vollkommen ist wie die Musik, so daß beyde mit einander gleichen Schritt gehen. Fragt Ihr mich, welche Oper ich gut finde, so nenne ich Euch den Wasserträger; denn hier ist das Süjet so vollkommen, daß man es ohne Musik als ein bloßes Stück geben könnte und man es mit Freuden sehen würde. Diese Wichtigkeit einer guten Unterlage begreifen entweder die Componisten nicht, oder es fehlt ihnen durchaus an sachverständigen Poeten, die ihnen mit Bearbeitung guter Gegenstände zur Seite träten. Wäre der Freyschütz kein so gutes Süjet, so hätte die Musik zu thun gehabt, der Oper den Zulauf der Menge zu verschaffen, wie es nun der Fall ist, und man sollte daher dem Herrn Kind auch einige Ehre erzeigen."[3])

Mit solchen Äußerungen stehen einige Lobesworte über den undramatischen aber musikalisch glücklichen Gang von Spohrs Opern, wie sie die Briefe an Zelter vom 16. XII. 1829 und 24. IV. 1831 enthalten, nicht in Widerspruch. Man merkt ihnen an, daß sie resignierendes Zugeständnis eines Dichters sind, der nach so viel enttäuschten Hoffnungen nicht gerade mehr hoch über das Libretto-Dichten dachte.

An den hier vorgebrachten Äußerungen Goethes über das Verhältnis von Musik und Dichtung in der Oper dürfte das

---

[1]) Hinweis auf die „Ungleichen Hausgenossen".
[2]) Eckermann's Gespräche 7. X. 1828.
[3]) Ebenda 9. X. 1828.

Charakteristische sein, daß sie sich trotz seiner Liebe zu den Italienern den treibenden Kräften des Reformgedankens nicht gänzlich verschließen. Goethe ist weder der unbedingte Metastasianer, als der er von den einen gepriesen, noch der unglücklich Rückschrittliche, als der er von anderen gering geachtet wird. An einem entscheidenden Punkte trennt er sich zwar von der Auffassung der übrigen Klassiker. Denn bei diesen herrschte doch das Gefühl für die Notwendigkeit der Opernreform derart vor, daß sie auch hinsichtlich der Neuordnung des Kräfteverhältnisses von Musik und Dichtung einen Standpunkt einnahmen, den Goethe in dieser Ausschließlichkeit niemals geteilt hat.

Wenn man aber gegen Goethe Äußerungen ausspielt, die er öfters tat, die Dichtung sei in der Oper der Musik gänzlich zu „subordinieren" und um ein Libretto zu machen, müsse man alles poetische Gewissen nach dem edlen Beispiele der Italiener ablegen, dann sollte man es nicht in einem anderen Sinne tun, als in dem Mozart meinte, bei einer Opera müsse schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Denn auch Mozart, der nach dieser oft zitierten Äußerung scheinbar der Musik die unbedingte Herrschaft über die Dichtung gesichert wissen wollte, verlangte die Verpflichtung der Musik an einen ganz bestimmten, die Verhältnisse des Theaters berücksichtigenden Plan[1]) und hat diesem Verlangen an andrer Stelle nachdrücklich Ausdruck gegeben. Er bezog allerdings die Notwendigkeit des Zusammengehens von Musik und Dichtung weniger auf das poetische Detail als auf den dramatischen Gang des Ganzen, dachte aber nicht einmal daran, jegliche Forderung an die Schönheit der textlichen Sprache aufzugeben, wenn er auch den Hauptwert auf die poetische Schönheit der Fabel, auf Sinn und Gehalt der Situationen legte. Zwar sollte der Plan musikgeboren sein und von vornherein aus dem Einvernehmen mit dem Komponisten entstehen, aber eines, „der das Theater versteht". Auch hierin finden wir die genaue Übereinstimmung mit späten Äußerungen Goethes.

---

[1]) Vgl. hierzu Ausführliches bei Schiedermair: Mozart (Mchn. 1922) S. 246 ff.

Goethe scheidet sich schon von den übrigen Klassikern dadurch, daß bei ihm die Gedanken über die Oper nie mit den mehr oder weniger dunklen Vorstellungen verbunden sind, die man damals — zwar kaum schlechter beraten als heute — vom musikalischen Wesen des antiken Dramas hatte. Soweit daher die Äußerungen Lessings, Herders und Schillers stärker spekulativen Charakter haben, läßt sich natürlich begreifen, daß ihre Gedanken über das Ineinandergreifen von dichterischem und musikalischem Kunstmittel beweglicher sind und sich unbekümmerter über gewisse Schranken hinwegsetzen, die der Pratiker mit dem dafür geübteren Blick besonders auszuspähen sich angelegen sein ließ.

Ein anderes freilich ist es, wenn man, wie Nicolai und Mendelssohn, das Wesen der Oper aus ihrer damaligen Erscheinungsform und nicht aus ihren ursprünglichen Kräften ableitend, die Schranken des Zusammenwirkens von Dichtung und Musik enger zog als die Lessing, Herder und Wieland. Solange man sich an das Muster der entarteten Neapolitaneroper hielt, konnte man immer wieder leicht zu der Ansicht kommen, die Musik herrsche hier ganz allein und habe hier zu herrschen. Wenn man argumentierte, daß Text und Wort in diesem Kunstwerk fast immer unverständlich blieben und meist auch bleiben könnten, daß die Musik es sei, die entzücke, die sich dem Gedächtnis einpräge, so konnte man freilich der Lüderlichkeit und Gedankenlosigkeit des Librettowesens nicht lang Tränen nachweinen. Mit Recht sieht Mendelssohn in der zeitgenössischen Oper die Verbindung von Musik als Hauptkunst und Poesie als Hilfskunst. Deshalb legt er der Poesie auf, sich formal und inhaltlich nach der Musik zu richten. Sie darf sogar von den sonst so sorgfältig gewahrten Einheiten, sogar der Wahrscheinlichkeit der Handlung abweichen. Andererseits hat auch der Musiker einige Rücksichten zu nehmen. Er darf sich, meint Mendelssohn, nicht zügellos seiner Begeisterung überlassen, sondern er hat darauf zu sehen, daß er nicht die Möglichkeit der Verbindung seiner Kunst mit der Dichtkunst aufhebt. Auch glaubt Mendelssohn, daß die Musik sich der Dichtung im Gesamtaufbau anbequemen muß, da ihr selbst logische Aufbaugesetze fehlen.

Für Lessing lagen die äußeren Umstände, nach denen er urteilte, kaum günstiger, als er sich über das Kräfteverhältnis von Text und Musik in der Oper ausließ. Auch ihm trat in dem zeitgenössischen Musikschauspiel eine Künsteverbindung entgegen, in der die Dichtkunst schlechterdings untergeordnet war. Er bedauert aber, daß man, wo man die Künste eint, meist die eine zur Hilfskunst der anderen macht. Und während er noch annimmt, daß es praktisch allerdings nur die Verbindung gebe, bei der die Poesie dient (nämlich die Oper), die andere Verbindung aber untergegangen sei, wirft er die Frage auf, ob nicht diese zweite Verhältnismöglichkeit im französischen Musikdrama zu erblicken sei[1]). Die üblen Folgen aus jenem Mißverhältnis von Dichtung und Musik, wie er es bei den Italienern findet (als repräsentativsten Fall sieht er Metastasio an), herauszufinden, wird ihm nicht schwer. Im Besonderen führt er an: unnötige Häufung der Personen, unnötige Verwicklung der Handlung, die Unsitte, „jede Szene, auch die allerpassionierteste mit einer Arie zu schließen". Aber auch die künstlerische Gewichtsverteilung der französischen Oper hält er nicht für die wünschenswerte. Er selbst stellt die Forderung auf nach einem Musikdrama, in dem beide Künste gleichberechtigt nebeneinander hergehen, in dem nicht eine Haupt-, die andere Hilfskunst ist, sondern beide in Absicht auf einen Ausgleich ihrer verschiedenen Kunstgesetzlichkeit einander nachgeben. Übrigens glaubt Lessing, daß dieser glückliche Fall einmal bereits gegeben war. Das antike Drama ist ihm die Idealgestalt, der er nachrühmen kann, daß hier beide Künste als gleichberechtigt galten, wohl aber auf die Vorbedingungen der Möglichkeit ihres Zusammenwirkens gegenseitig Rücksicht nahmen.

Diese Äußerungen Lessings fallen in die Tage der ersten Reformversuche Glucks in Wien. Es ist begreiflich, daß wie Goethe sich Mozart so Lessing und Wieland, Herder und Schiller sich diesem Meister besonders nahe fühlten. Sie sahen in ihm den durchgreifenden Reformator, der ihre Forderung nach größerer dramatischer Wahrheit auf das vielstver-

[1]) 27. Laokoon-Fragment (Ausg. Lachmann-Muncker Bd. XIV, S. 430—435).

sprechende zu erfüllen schien. Sie stimmten gerne ein in die vielerörterten Äußerungen der „Alceste"-Vorrede, mit denen Mißbräuche befehdet wurden, die sich aus einer falschen Rücksicht auf die Eitelkeit der Sänger, auf die Sensationslüsternheit des Publikums herleiteten und mit denen Gluck die künstlerische Gewissenhaftigkeit gegen veräußerlichendes Artistentum in Schutz nahm. Wieland hat solche Auswüchse in den „Abderiten", Herder in der „Olla Potrida musikalischer Gedanken und Empfindungen" aufs schärfste bloßgestellt. Aber ihr Hauptaugenmerk richtete sich doch auf die eigentlichen Stützpunkte seiner Reform und das waren die Reform der Textdichtung und die Neuordnung des Verhältnisses der Musik zum Text. Gluck selbst war sich bewußt, die Opernmusik zu ihrer wahren Bestimmung zurückgeführt zu haben, nämlich: „die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte", heißt es im Alceste-Vorwort weiter, „die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören..."[1])

Längst haben wir uns gewöhnt, diese überaus scharfe Formulierung nicht zu wörtlich zu nehmen. Auch hier hat die Opposition gegen die extreme gegensätzliche Auffassung zur Übertreibung veranlaßt. Was Gluck vorschwebte, war eine schöne gerechte Aussöhnung zwischen den Wirkungsabsichten der Musik und der Dichtung in der Oper. In seiner Entgegnung auf La Harpe[2]) wünscht er sich ein Zusammenwirken dieser beiden Künste von der Art, daß weder die Dichtung auf die Musik, noch die Musik auf die Dichtung gemacht zu sein scheint.

Vor allem hat sich Wieland besonders eifrig an die Seite Glucks gestellt. Zunächst verlangt auch er, daß die Musik der Schwesterkunst untergeordnet sei. Er verwendet sogar das

[1]) Übersetzung nach Schmid „Gluck", Lpz. 1854; ihr folgt auch A. B. Marx.
[2]) Journal de Paris, 12. X. 1777.

Gluck'sche Gleichnis von Zeichnung und Farbe. Musik und Aktion gelten ihm da als bloße Intensivierungsorgane, als Grazien um die Schönheitsgöttin, die Dichtung. Wogegen sich Wieland wehrt, ist, daß meist die Komposition die Wirkung der Dichtung nicht ergänzt, sondern aufhebt und ersetzt. Im Grunde ist es auch ihm um einen wohltuenden Ausgleich von Text und Musik zu tun, sonst würde er bei seinen eigenen Textdichtungen nicht so weitherzige Rücksicht auf die musikalischen Möglichkeiten genommen haben. Dem Komponisten seiner eigenen „Alceste", Schweitzer, rühmt er nach die Fähigkeit zur Gestaltung aus den Intentionen des Dichters, die freilich der Oper erst die Wahrung der Gleichordnung von Poesie und Musik sichert. „Er weiß zu schweigen", sagen die Alceste-Briefe an G. Jacobi[1]), „wo der Dichter allein reden muß; aber wo jener an den Grenzen seiner Kunst ist, da eilt er ihm mit der ganzen Allmacht der seinigen zu Hülfe. Man kann nicht von ihm sagen, (wiewohl dies ein grosses Lob für einen schwächern Componisten wäre) ,daß er mit seinem Dichter ringe. Was Er thut, ist ganz was anders, und es ist ohne Zweifel unendlich mal mehr. Er verliehrt sich in seinen Dichter, er wird mit ihm zu Einer Person; Ein Genius, Ein Herz scheint beyde zu beseelen". Allerdings hat für Wieland gleich wie für Gluck die notwendige Rücksicht beider Künste aufeinander doch für die Musik ganz besondere Geltung. Der aufbaubestimmende Faktor des Bühnenspiels ist die Dichtung, nicht die Musik, deren Formgesetze die notwendige Ordnung eines dramatischen Geschehens nicht berühren. Hinsichtlich des Verhältnisses von Text und Musik kommt es Wieland nicht so sehr darauf an, daß die Musik die einzelnen Worte gut ausdrückt, im Ganzen muß sie Geist und Ton der Dichtung treffen[2]). Aus einem Geist, auf einen Zweck müssen Komponist und Dichter zusammenwirken und ganz müssen auch Sänger und Akteure sich in den Dienst dieses Geistes, dieses Zweckes stellen. Vollends aber erhärtet die prophetische Weisung Herders[3]) auf den kommenden Tondichter

[1]) Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel „Alceste". Teutscher Merkur 1773, I. Stück, S. 36 f.

[2]) Vgl. „Die Abderiten" III. Buch, 6. Kap.

[3]) „Adrastea" Bd. II, St. 4 (Ausg. Suphan XXIII, S. 336).

und seine Voreiferer, wie sehr die geistigen Voraussetzungen für das Werk von Bayreuth und die Vorarbeit der Hoffmann und Weber schon in der Klassikerzeit geschaffen waren und wie tief das von Wagner zur praktischen Ausbildung geführte Prinzip dem innersten Kunstwollen der Nation entsprach. Auch hier heißt es, die Musik möge der Poesie dienen und auch hier ist nicht an eine Unterordnung der Musik unter die Dichtung gedacht, sondern an die gleichgeordnete Einsetzung beider Künste zur Ausschöpfung der Ausdruckswerte eines dramatischen Geschehens. Die Musik nämlich sollte nach Herder nicht nur Begleiterin sein, sondern an der Gestaltung Anteil haben. Die Dichtung, führt das „Göttergespräch über die größere Wirkung von Malerei oder Tonkunst" aus, hat der Musik Empfindungen vorzuzeichnen, diese ihr zu folgen und sich an sie zu halten. Die eigentliche Empfindungsqualität tut aber der Musiker von sich aus hinein. „Mit Worten jemanden Töne, gar ein Tongebäude von Empfindungen einflößen, das er nicht in sich hat, ist unmöglich". Die Musik in der Oper darf nicht auf die Rolle des Illustrierens beschränkt bleiben. Sie soll sich überhaupt nicht so sehr an die äußeren Begebnisse der Bühne wenden, sondern soll die inneren Vorgänge schildern, soll die seelischen Deutungen der Personen und Situationen geben. Zwischenspiele des Orchesters und musikbegleitetes stummes Spiel auf der Bühne in erhöhtem Maße der Oper zu gewinnen, waren Lieblingsgedanken Herders.

Dies alles erweist, daß es den Klassikern nicht darum zu tun war, die Musik lediglich als ein gelegentliches Hülfsmittel ins Drama aufzunehmen oder bei ihrem Zusammenwirken mit der Dichtung in untergeordnete Stellung zu stoßen. Ein großgedachtes musikalisches Drama beschäftigte ihre künstlerische Phantasie. Die Musik sollte ein Grundelement in ihm bilden.

Faßt man ihre einzelnen operndramaturgischen Erörterungen ins Auge, so sieht man, wie sich auch in ihnen dieser Standpunkt zu besonderen Forderungen auswirkt.

Solche Forderungen betreffen zunächst die Operndichtung, die textliche Grundlage. Der Form nach hat dieser Text ein weit kürzer gefaßter zu sein als der des gesprochenen Dra-

mas. Äußere Gründe für diese Notwendigkeit bestehen in der verschiedenen Schnellkraft von musikalischer und sprachlicher Bezeichnungsweise. Gefolgert sind diese Gründe aus dem mangelhaften Deutlichkeitsgrad der reinmusikalischen Mitteilung, die, um einigermaßen zu einer klaren Bezeichnung zu kommen, zu den ausgedehntesten Wendungen greifen muß und von allen Seiten den Gegenstand ihres inhaltlichen Vorwurfs anzugreifen hat, um ihn eindeutig zu machen. Je mehr also in der Oper dem musikalischen Mittel auszudrücken überlassen sein soll, umso mehr muß der Text bemüht sein, nicht zu weit zu schweifen; denn sonst kann die Musik die Fülle ihrer Aufgaben nicht bewältigen. Schon Mendelssohn[1]) drückte diesen Gedanken aus, wenn er dem Operndichter zur Pflicht machte, alle musikalischen Schönheiten (Bilder und Empfindungen) nur gleichsam durch Außenlinien zu bezeichnen. Hier wurzelt auch Goethes Überzeugung, daß der Text nur Grundlage sein soll, nur das Gerippe zu einem unendlich mal schöneren Körper.

„Der Dichter soll seine Umrisse", schreibt er am 19. V. 1812 an Zelter, „auf ein weitläuftig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musicus vollkommenen Raum habe, seine Stickerey mit großer Freyheit und mit starken oder feinen Fäden, wie es ihm gutdünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Carton seyn, kein fertiges Bild..."

Nun liegt freilich für den Anwalt der italienischen Opernauffassung diese Forderung noch aus einem anderen Grunde nahe. Aber Goethe verfehlt doch nicht, auch mit direkter Anlehnung an Gluck von ihr zu sprechen. Er nahm nämlich von dem berühmten Gleichnis Glucks aus der „Alceste"-Vorrede gerade das auf, was es hinsichtlich dieser Forderung zu versprechen schien: der Dichter soll für eine bestimmte Zeichnung sorgen, „aber das ganze helldunkel, in so fern es nicht auch schon in der Zeichnung liegt, die Farbengebung bleibt dem Componisten[2])."

Merkwürdig ist, daß Lessing eben aus dieser Erwägung über die verschiedene Ausdehnung von sprachlicher und musikalischer Wendung zur gegenteiligen Forderung kommt[3]).

---

[1]) Vgl. Deditius, S. 29.

[2]) Brief an Kayser, 23. I. 1786.

[3]) 27. Laokoon-Fragment (Ausg. Lachmann-Muncker Bd. XIV, S. 432).

Eben weil die Sprache mit der Individualisierung eines Gegenstandes viel rascher zum Ziel kommt als die Musik, soll sich der Musiktext einer größeren Weitschweifigkeit im Einzelnen bedienen, damit die Musik Schritt halten kann. Lessing übersieht nicht die Möglichkeiten, die dem Komponisten daraus erwachsen, daß er Worte der Dichtung wiederaufnehmen und eine Silbe über mehrere Töne ausdehnen kann, aber er möchte dem so weit wie möglich durch ein Ausdehnen der textlichen Grundlage in die Breite abgeholfen wissen.

Die das Problem mehr vom inneren Wesen der Musik aus faßten, kamen leicht zur anderen Ansicht, auch wenn sie nicht wie Goethe den Italienerstandpunkt vertraten, der der Musik überhaupt gänzlich weiten Spielraum lassen wollte. Der Musik eigentliches Reich ist die Welt des Gefühls. Worte aber bezeichnen Verstandesmäßiges. Ausdruck von Leidenschaften und Empfindungen ist kurz.

„...Keine schön versificierte Schul-Arien, da wo der Affect allein reden, keine Tiraden, da wo er ganz verstummen soll!", beteuert Wieland[1]); „Lange Reden, so schön sie als Reden immer seyn mögen, machen in Trauerspielen selten eine gute Wirkung. Wer viel zu thun hat, hat keine Zeit hinzustehn und zu schwatzen. Jeder Augenblick ist ihm kostbar, und soll es also auch dem dramatischen Dichter seyn. Aber nirgends sind lange Reden weniger zu dulden als im Singspiel. Hier, wo die Sprache der Musen allein geredet wird, muß alles warme Empfindung oder glühender Affect seyn. Ein Liebhaber, der in schmelzenden Tönen seine Gefühle ausathmet, rührt uns; ein Sophist, der uns Vernunftschlüsse vorsingen wollte, würde uns ungehalten machen, oder einschläfern".

„Die meisten meiner Brüder in Melpomene glauben alles gewonnen zu haben, wenn sie wie Euripides schön reden können. Ich glaube, daß, zumal in einem lyrischen Schauspiel, die Kunst, wenig Worte zu machen, ungleich grösser ist. Wie unendlich ist die Sprache der Empfindung von der Sprache der Rednerschulen verschieden! Was für unaussprechliche Dinge kan sie mit Einem Blick, Einer Gebehrde, Einem Tone sagen!"[2])

Aus diesem Gedankengang ergab sich das Verlangen nach Vereinfachung des Plans. Natürlich durfte auch die Handlung nur in großen Zügen vorgeführt werden, mußte sie aller Neben-

---

[1]) Alceste-Briefe, Teutscher Merkur 1773, I. St. S. 39 f.

[2]) Ebenda S. 238.

episoden, überhaupt jeder komplizierten Verwicklung sich entwöhnen, wenn die Musik wirklich wesentlich an ihrer Gestaltung beteiligt werden sollte. Rätselraten ist nun gewiß nicht Aufgabe dieser unplastischsten und unbegrifflichsten Kunst. Wieland schließt ein mit Handlung überladenes oder in einen allzu künstlichen Knoten verwickeltes Stück von der Opernbühne aus. Der Textdichter soll nicht in die Breite, sondern in die Tiefe gehen, soll nicht dem Verstand spannende Unterhaltung bieten, sondern soll den Vorgang in seinen rein menschlichen Gefühlswerten darstellen. Statt des vielen episodischen Beiwerks, das zwar der Oper die in anderer Hinsicht so benötigte Mannigfaltigkeit zu verleihen geeignet ist, soll er lieber durch einen reichen Empfindungswechsel die Gefahren der Monotonie umgehen. Man glaubt Herder zu hören, der trotz seines Wortes, daß nichts ermüdender sei als eine einförmige Musik, sich mit Wielands Forderungen auf das engste berührt. Das Reisejournal von 1769 bringt die wichtigste Aufzeichnung:

„O eine neu zu schaffende Deutsche Oper! Auf Menschlichem Grund und Boden; mit Menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung, Empfindung; o großer Zweck! großes Werk!

Sprechen, wo man spricht; singen, wo man singt! Oder nein! statt sprechen, ganze Auftritte durch nur Pantomime, und denn singen, wo man empfindet — — das ist eine Oper!

Der Plan muß einfach seyn: keine Verkleidung — — keine Verwicklung,—— keine Geschichten und Nouvellen von Romanen—— keine Handlung, die das Auge auch ohne Ohr nicht sehen, erkennen, übersehen, verfolgen, beurtheilen könnte. Der Taube muß die Oper verstehen können! Tiefe Allegorie und tiefe Geschichte werden gleich ausgeschlossen, und die Frage fällt weg, die beide unterscheidet.

Der Plan muß Empfindung seyn: nur diese spricht durch Minen, nur sie singt durch Lieder! Nichts also, als Menschliche Scenen, alle Malereien durch Worte fielen weg.— —“

„Keine Handlung, die das Auge auch ohne Ohr nicht sehen und erkennen kann“! Das war freilich eine andere Antwort auf die Bedenken, die einen Nicolai aus der häufigen Unverständlichkeit des Worts unter dem Gesang zur Preisgabe aller dramatischen Ansprüche an die Opertextdichtung bestimmten[1]). Diese Forderung hat Herder noch häufiger aus-

[1]) Vgl. die Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften S. 17.

gesprochen, und daß er mit ihr eine vorzügliche Einsicht bot, hat ihm das Schicksal mancher späteren Oper bestätigt[1]). Neben aller Schlichtheit aber wünscht Herder gleich Wieland doch eine geschlossene dramatische Handlungsführung. So lobt er an den Libretti Quinaults den durchsichtigen Aufbau, „Klarheit der Exposition, Ordnung, Folge der Scenen". Wir finden übrigens Lessing schon durchaus auf gleichen Wegen. Mit Witz verhöhnt er in der „Tarantula" die Unverständlichkeit, den Wirrwarr der üblichen Opernhandlungen und den daraus mancherorts entstandenen Brauch, einem Operntext eine Inhaltsangabe im Libretto vorauszuschicken. Aber freilich jene feine Herleitung aus dem inneren Wesen der Musik haben solche Erwägungen bei Lessing nicht.

Inhaltlich erwuchs dem Operntext aus dem musikdramatischen Prinzip also die Verpflichtung, durchgehend gefühlsträchtig zu sein und alles Begriffliche tunlichst auszuschließen. Diese Forderung mußte schon für die Sujetwahl des Librettisten zur Geltung kommen und beschränkt denn tatsächlich den Stoffkreis der Oper sehr. Die Stoffwahl wurde natürlich hier, wo die Textdichtung nicht nur abschnittweise Anlässe zu musikalischer Prachtentfaltung bieten sollte, von ganz grundlegender Bedeutung. Sie mußte dem wirklichkeitsfremden Wesen der Oper und ihrer Art, das Darstellungsmoment auf das Gefühlsmäßige zu verlegen, entsprechen. Hier auch wieder konnte Gluck das große Vorbild sein, der alle dem Gemüt, folglich auch der Musik fremden Interessen, die Staatsaktionen und Intrigen verpönte, der seinen Textdichter darauf hinwirken ließ, alles Verstandesmäßige, Sittensprüche und Gedankliches auszuscheiden und durch Gefühlsmäßiges, stimmungsvolle Situationen und leidenschaftliche Taten sowie durch die Sprache des Herzens zu ersetzen.

„Die Musik ist die Sprache der Leidenschaften", argumentiert Wieland[2]); „man lasse immer das Sujet eines Singspiels sehr wichtig seyn und dem Dichter große moralische Charaktere, erhabene Gesinnungen, edle Kämpfe zwischen Tugend und Leidenschaft und also viele Ge-

[1]) Als charakteristischen Fall für die Bühnenuntauglichkeit einer Oper, die Herders Forderung nicht erfüllt, pflegt man ja die „Euryanthe" Webers mit dem Text der Chézy zu bezeichnen. So schon Goethe; s. o. S. 24.

[2]) Versuch über das Singspiel, Abschnitt III.

legenheit darbieten, unser Gemüth mit schönen sittlichen Idealen zu ergetzen und eine Menge feiner Sentenzen anzubringen: sobald das Sujet politisch, und der Held des Stücks ein Staatsmann ist, wie zum Beispiel Themistokles, oder gar ein Stoiker, wie Kato von Utica, — so werden weder Componist, Sänger, noch Zuhörer ihre Rechnung dabei finden. Um diese einigermaßen zufrieden zu stellen, wird der Dichter alsdann genöthiget seyn, dergleichen mehr tragische als lyrische Dramen durch episodische Liebesintriguen, so zu sagen, musikalischer zu machen, im Grunde aber sie dadurch abzuwürdigen und ein Werk hervorzubringen, dem man durch Vergleichung mit Horazens schönem Ungeheuer nicht groß Unrecht thun würde. Stücke, in welchen vermöge der Natur des Stoffes viel Staatsinteresse raisonnirt wird, oder wo die Personen lange Dialogen oder Reden zu halten haben, um einander durch die Stärke ihrer Gründe zu überzeugen oder durch den Strom ihrer Beredsamkeit hinzureißen, sollten also vom lyrischen Theater gänzlich ausgeschlossen werden".

Wieland glaubt zur Einschränkung des Darstellungsbereiches der Oper auf Stoffe, „welche der musikalischen Behandlung vorzüglich fähig sind", umso mehr berechtigt zu sein, als in dem modernen Wortdrama eine Kunstgattung herangewachsen sei, der alle Mittel der geistigen Welt zu Gebote stehen und die in hervorragendem Maße geeignet ist, sich dem der Oper unzugänglichen Gebiet abstrakter Probleme zuzuwenden. „Man könnte freilich", meint er, „(wie ein gewisser Tonkünstler[1]) sich dessen einst vermaß) auch den Altonaer Postreiter in Musik setzen; aber daraus, daß sich Alles componiren läßt, folgt noch nicht, daß man Alles componiren soll".

„Bei einem Zeitungsartikel", pflichtet Herder bei[2]), „denkt niemand an Musik; lese man aber eine Stelle, die ganz und innig Sprache der Empfindung ist; man will, man muß sie laut lesen mit Ton und Gebehrde. Ton und Gebehrde rufen zu ihr die Musik, wie gegenseitig zu süßen melodischen Gängen man Worte sich nicht nur wünscht, sondern in der Empfindung sie auch ohne Sprache sich selbst dichtet...". Szenen der Liebe und Freude hält Herder für die ertragreichsten zur Musik. Aber nicht Liebesseufzer, Galanteriephrasen, Tändelei mit der Empfindung will Herder in der Oper finden, sondern

---

[1]) Telemanns Ausspruch war damals ein geflügeltes Wort. Auch Herder und Goethe erwähnen es, wie Wieland abfällig.

[2]) „Kalligone" II (Ausg. Suphan Bd. XXII, S 182 f.)

echte Gefühle, starke Gesinnungen, große Leidenschaften, aus denen sich wirklich eine bedeutsame Handlung entwickeln kann. Ein gutes Sujet für die Oper muß Gewähr für genügende Abwechslung der Musik bieten. Die Handlung muß Anfang, Mitte, Ende haben. Wie Herder diese Forderungen wieder aus dem eigentlichsten Wesen der Musik folgert, lassen Äußerungen erkennen, die er einem Griechen[1]) der alten Zeit zumutet, der ein modernes Theater sähe. Der Grieche sagt über den Darstellungskreis des antiken Dramas:

„Etwa nur Liebesseufzer? Galanteriephrasen? Tändelei mit der Empfindung, der Sprache, dem Gedanken? Reimspäße? Nichts weniger, Einen großen Kampf menschlicher Leidenschaften unter der höchsten Macht, dem Willen des Schicksals. Einen Knoten der Begebenheit, der nur durch Charaktere und Gesinnungen, durch Handlung aufgelöst werden konnte. Der Gang der Töne war hierinn unser lebendiges Vorbild. Wie diese sich verschlingen, damit sie sich froh entwickeln, indem kaum etwas ermüdender ist, als eine einförmige Musik, und nichts verwirrender, als eine verwirrte Tonkunst: so verschlang, so lösete sich unser Drama, der Seele melodisch. Aus Dißonanzen stieg die höhere Consonanz mit jeder geschonten Annäherung feierlich, schauderlich, langsam, prächtig hervor; und schloß mit einer Beruhigung, die nicht etwa dumpf sättigte, sondern einen Fortklang dieser Töne zu hören einlud. Daher, daß wir unsre Fabelwelt so durstig erschöpften, jede große Begebenheit in ihre Folgen verfolgten, und nichts unvollendet liessen: denn eine unterbrochne, matt-geendete Musik ist ein Plutonisches Kunstwerk".

„Ihr fangt an und endet, wo es euch beliebt; wir endeten, wo geendet werden mußte, und fingen von neuem an. So ward jedes Stück dem inneren Herzen Musik, ein Ganzes. Ihr schleppt eine Menge Trommeln, die weder Klang noch Ton geben, unter die zartesten Instrumente, und nennets historische Schauspiele; wir nicht also. Fabel war bei uns Fabel, Geschichte Geschichte. Auf dem Theater mußte die bekannteste Geschichte eine reine, ganze, sich selbst entwickelnde Fabel werden, oder sie blieb das Werk jenes Leyrers, der wenn er nicht spielen konnte, pfeifend erzählte. Wir wagten es die höchsten Bilder mit den kühnsten Tonfügungen zu vereinigen, und klopften stark an die menschliche Brust." —

Empfindung hieß das Losungswort, das Herder der erhofften deutschen Nationaloper zurief, empfindungsgetragen sollten alle ihre Darstellungsfaktoren sein. „Leben Bewegung

---

[1]) „Adrastea" Bd. II, 4. St. (Ausg. Suphan Bd. XXIII, S. 347).

mit Empfindung gewürzt, alle Arten Leidenschafften"[1]) hält auch Goethe für die eigentliche Sphäre der Oper, in der sie sich frei und schön bewegen kann, und gerade hinsichtlich der Erfüllung dieser Forderung muß er die italienische Buffa hoch über die steife Seriaoper Metastasios setzen. Und fand schon Herder am französischen Musikdrama nichts als „Künstlichkeit, keine Kunst, keine Simplicität, keinen menschlichen Ausdruck, keinen Eindruck[2])", so spottet Goethe in „Rameaus Neffen" gern mit Diderot über die Textdichtungen der Quinault, La Motte und Fontenelle. Sie seien zu geistreich, zu sentenzenvoll. Ebensogut könnte man die Maximen des Rochefoucault und die Gedanken des Pascal in Musik setzen. Leidenschaften kann die Musik darstellen, keinen Witz, keine Sinngedichte, keine noch so hübschen Gedanken, „das ist zu weit von der einfachen Natur." Schiller notierte für seinen Opernplan „Rosamund": „Alles in dem Stück muß leidenschaftlich sein, man muß nie zur Reflexion kommen. Es muß sich, gleich wie der Don Juan, mit einem Letzten und Höchsten eröffnen[3])" und Lessing hielt den Stoff des „Rasenden Herkules" so vorzüglich für musikalische Ausschöpfung geeignet, weil „Leidenschaften durchgängig in dem stärcksten Spiele sind. Das Zornige, das Klagende, das Stolze, das Erfreute, das Rasende, das Zärtliche, das Gesetzte, das Freundschaftliche, wechselt unaufhörlich ab, und oft treffen sie so glücklich zusammen, daß sie der schönsten Abstechungen unter einander fähig sind."[4]) Ob freilich Lessing, Goethe und Schiller, die solche Äußerungen taten, ihre Erkenntnis bis zu jener Konsequenz durchgeführt sehen wollten wie Wieland und Herder, muß offene Frage bleiben. Es fehlen dafür die genaueren Unterlagen.

Denn diese Frage erweitert sich zu wichtigen Fragen über die einzelnen Stilelemente des musikalischen Bühnenwerks. Mit der Ausscheidung des Begrifflichen fielen größtenteils die Voraussetzungen für eine scharfe Scheidung in Rezitativ-

---

[1]) Brief an Kayser, 28. VI. 1784.
[2]) „Einzelne Blätter zum Journal der Reise" 1769 (Ausg. Suphan Bd. IV, S. 479).
[3]) Säk. Ausg. Bd. VIII, S. 314.
[4]) Theatralische Bibliothek, II. Stück (Ausg. Lachmann Bd. VI, S. 194).

und Arienteil, wie sie zu Metastasios Zeiten bestand, und wirklich sehen wir unsere klassischen Dichter im Verfolg ihrer Forderung nach durchgehend gefühlsmäßiger Belebung der Opernhandlung an der Seite derer, die sich um einen stilgerechten Ausgleich jener Formelemente mühten. Lessing erregt die scharfe Zweiteilung in der Oper Metastasios ästhetische Bedenken, weniger noch, weil in abwechselnder Umkehrung des Verhältnisses Musik und Dichtung einander völlig subordiniert erscheinen, sondern weil die üppigere Verbindung, also der Arienteil, unser Ohr gegen die musikalisch matteren Eindrücke des Rezitativs abstumpft und die Einheitlichkeit des Genusses ständig aufhebt[1]). Goethe, der das Rezitativ der italienischen opera buffa dem gesprochenen Dialog des deutschen Singspiels gegenüber aus Gründen stilistischer Einheitlichkeit eifrig verfocht, suchte sogar der komischen Oper, der das Accompagnato-Rezitativ ungewöhnlich war, dieses musikalisch reichere Formelement vertrauter zu machen; er drang bezeichnender Weise auch auf eine ariosere Behandlung des Rezitativs, vor allem seiner Überleitung zur Arie[2]). Herder endlich waren die Secco-Rezitative, die ein Erfordernis lediglich äußerlicher Rücksichten, eben jener stilistischen Einheit waren, gründlich verhaßt. Er wünscht sich für sein deutsches Opernideal eher noch den Prosadialog: „Sprechen, wo man spricht; singen, wo man singt!" Doch dann verfällt er bei Erwägung der stilistischen Mängel solch einer Verbindung von gesprochenem und gesungenem Wort auf den glücklichen Ausweg: statt des gesprochenen Worts die beredte Sprache des Körpers in musikbegleiteter Pantomime! Vollends aber hat sich Wieland für eine musikalische Hebung des Rezitativs und eine dramatisch ernstere Einbeziehung des Arienteils eingesetzt. Aus den dramatischen Mängeln der neapolitanischen Librettistik schreibt er den Mißstand her:

„Daher die gewöhnliche Vernachlässigung des Recitativs, über welches gemeiniglich Componist und Sänger, als über etwas ihrer Aufmerksamkeit und Kunst Unwürdiges so schnell als möglich wegeilen, und die man meistens nur als eine Art von Ruheplätzen betrachtet, wobei

---

[1]) 27. Laokoon-Fragment.

[2]) Vgl. Bötcher, Goethes Singspiele „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella" und die „opera buffa". (Marburg 1912) S. 118 f.

Sänger und Zuhörer Athem schöpfen, jener seine Kräfte zu einer großen Bravourarie sammeln, diese nach Herzenslust plaudern, lachen, liebäugeln, spielen oder schlafen können, bis sie wieder durch das prächtige Geräusch oder zärtliche Getön eines Ritornells erinnert werden, daß eine neue Arie im Anzug sey, die wenigstens um der schönen Rouladen und Cadenzen des Sängers willen, Aufmerksamksit verdiene.

Daher, daß man die Arien als die Hauptsache in der Musik einer Oper behandelte; aber nicht etwa, um eine große Wirkung auf das Herz dadurch zu thun, sondern um dem Componisten und Sänger einen Tummelplatz zu geben, wo sie mit einander um den Preis ringen und alle ihre Künste, die Ohren zu bezaubern, zu überraschen und in wollüstiges Erstaunen zu setzen, in die Wette auslassen könnten. Daher die unendliche Überladung derselben mit Zierrathen; daher die ewigen seiltänzerischen und meistens gar nichts sagenden Passagen; daher die bis zum Ekel getriebenen und ganz am unrechten Orte angebrachten Wiederholungen der Wörter; daher die Abtheilung der großen Arie in drei Theile und das oft so unnatürliche da Capo; daher die unmäßig langen und unschicklichen Ritornelle, wo zum Beispiel ein Mensch, der vor Zorn außer sich ist, mit verschränkten Armen da steht und wartet, seine Wuth ertönen zu lassen, bis das Orchester ihm das rauschende Thema seiner Arie mit einer Menge Wendungen und Verzierungen vorgespielt hat; aber daher auch der Ueberdruß eines jeden Zuhörers von Gefühl, der sich durch das Vergnügen, das ihm eine Lieblingssängerin mit allen ihren Wunderkünsten machen kann, für die gähnende Langeweile, die ihm das ganze Stück verursacht, nur schlecht entschädigt hält."

Die geforderte Gleichordnung von Poesie und Musik traf natürlich auch die Musik mit erhöhten Verpflichtungen an den Text. Der Komponist mußte das Gewissen haben für die dramatischen Erfordernisse jeden Augenblickes. Die Musik durfte nicht selbstherrlich abschweifen, sondern war inhaltlich an den Gefühlskreis, an den „Geist" der Textdichtung gebunden. Ihr ward in erhöhtem Maße abgefordert, wahrer Ausdruck der seelischen Vorgänge und Stimmungen der Handlung, wahrer Ausdruck des Stimmungshintergrundes der Bühne zu sein. In einer gewissen Vereinseitigung dieses Standpunktes erschien den eifrigen Vorkämpfern eines musikdramatischen Stils der freiere Gesangsstil der Italiener leicht als artistisch bravourös, als spielerisch und nur der Unterhaltung dienend. Lessing verspottet in der „Tarantula" das Koloraturenunwesen und die übliche Ausdrucksübersteigerung der Seria; Wieland spricht den meisten italienischen großen Opern wahren Ausdruck, tiefe Wirkung auf die Seele ab und

rügt an ihnen die Begierde zu schimmern und zu glänzen — wie er es meint, das zeigt sein Lob auf Schweitzer[1]) — und Herder spottet oft mit Hinblick auf die italienischen Verhältnisse an deutschen Bühnen über die musikalischen Seiltänzereien, die sich eine sogenannte gebildete Welt der Unterhaltung wegen gefallen läßt. Man beging aber nicht gleich den französischen Objektivisten[2]) den Fehler, die Forderung wahren Ausdrucks auf Kosten der sinnlichen Schönheit der Melodie zu betreiben, einen Gegenatz zwischen charakterisierender und sinnlich-schöner Musik zu statuieren. Im Gegenteil, man war stark darauf bedacht, auch hier auf einen Ausgleich zu wirken. Vortrefflich kennzeichnet Goethe in einer eigenen Anmerkung zu „Rameau's Neffen" den Gegensatz der Stilarten:

„Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder daß man sie als eine selbstständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußern Sinn genießt, wie es der Italiäner zu thun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird".

Aber, so führt Goethe weiter aus, diese beiden Richtungen treten nicht immer getrennt auf. An gewissen Orten, zu gewissen Zeiten, in den Werken gewisser Individuen haben sie sich vereinigt oder sich ihre Eigenschaften gegenseitig mitgeteilt. Und doch bestehen jene Unterschiede bis auf den heutigen Tag. Der Italiener ergötzt sich an der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie, am Zusammenklang, an der Bewegung als solcher, zieht des Sängers Kehle zu Rate und beklatscht den virtuosen und mannigfaltigen Vortrag. Aber der Text wird seinem Gehalt nach nicht auf seine Kosten kommen. Die andere Richtung strebt nach bestmöglichem Ausdruck des Textwortes, des Sinnes, des Gefühls, der Leidenschaft. „Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Übergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung

[1]) S. oben S. 30.

[2]) Vgl. Goldschmidt „Die Musikästhetik d. 18. Jhs." (Zürich 1915) S. 33 ff. u. oft.

auszudrücken". Solche Werke setzen sich leicht dem Vorwurf der Kakophonie aus. Und aus dieser Kennzeichnung der extremen Richtungen beider Stilarten kommt Goethe zu der Überzeugung, daß die Verbindung beider Stile und Auffassungen den besten Stil schaffe:

„Vielleicht läßt sich kein Komponist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse".

Von besonderer Bedeutung ist, daß Goethe mit Genugtuung als Exempel auf seine Behauptung feststellt, wie im Streit der Gluckisten und Piccinisten der Bedeutende vor dem Gefälligen die Palme erhielt. Ja in Deutschland hatte sogar der viel begünstigte Paisiello sich von einem ausdrucksvolleren Komponisten verdrängen lassen müssen. Man blieb folglich auch hier dem Ideal Glucks nahe, der es — nach Goldschmidt — als Erster verstand, Charakteristik in das Sinnlich-Schöne restlos einzufügen.

In einem aber folgte man Glucks prinzipiellem Standpunkt nicht. Gluck hatte einst in seiner Entgegnung auf La Harpe mit Entschiedenheit für die Musik in Anspruch genommen, daß sie alle Leidenschaften zu ihrem Wirkungsbereich habe und daß es nicht weniger gefallen müsse, wenn sie die Bewegungen eines Wütenden und das Geschrei des Schmerzes ausdrückt als wenn sie die Seufzer der Liebe malt. Im Widerspruch hierzu macht sich der Klassiker Halten zur Realaffektenlehre geltend. Sie glaubten gleich den Rationalisten nicht nur, der Tonsetzer müsse sich im Augenblick des Schaffens in dem betreffenden Affekt befinden, um ihn darstellen zu können, sie verlangten auch von seiner Gestaltungskraft so viel Macht auf die Sinne, die Zuhörer selbst in den realen Affekt zu versetzen[1]). Ohne Frage bot hier die Nachahmungslehre dem Ästhetiker die weiteren Grenzen und Gluck verfehlte auch nicht, auf sie sein Bekenntnis zu stützen. Nur Lessing pflichtete ihm bei; für ihn bestand mit seiner Er-

[1]) Arnold Schering hat (Ztschr. f. Musikwissensch. Jhrg. II, H. 5) nachdrücklich darauf hingewiesen, daß dieser so hartnäckig behaupteten Forderung im Jahrhundert der Empfindsamkeit in der Tat eine seelische Haltung entsprach, die, ganz anders geartet als die unsrige, wohl geeignet war, jenem Glauben Nahrung zu geben, ja ihm eine gewisse Berechtigung zuweist.

klärung nach des Abbé Du Bos Gedanken von der Funktionslust der Seele kein Grund, die häßlichen Affekte aus der Oper auszuschalten. Die anderen hielten es lieber mit Mozart, der mit seiner Forderung, daß Leidenschaften in der Musik nie, ob sie heftig sind oder nicht, bis zum Ekel ausgedrückt sein sollten und niemals die Musik, auch bei der schaudervollsten Lage nicht, das Ohr beleidigen, sondern immer vergnügen müsse, zwar nicht in direkten Gegensatz zu Gluck trat, wohl aber einen bewußt antinaturalistischen Standpunkt verfocht. Galt doch das vornehmlich Schiller und Goethe als der Oper hoher Vorzug vor dem Wortdrama, daß ihre Sprache trotz der gleichen Fähigkeit echten Ausdrucks den sinnlich-schöneren Schwung, den größeren Wohllaut und darin die glücklichere Entfernung vom Alltagsleben hat, fern jener „nachlässig rohen Töne der Natur", in einem „Reich des Wohllauts und der Schöne", wo man überhaupt alle servile Naturnachahmung erläßt. Schiller war der gewiß wegen seiner Leidenschaftlichkeit musikalisch fruchtbare Stoff von Bürgers Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" zu grauenhaft, als daß er ihn für eine musikalische Behandlung hätte geeignet finden können. Goethe lehnte den ihm von Zelter zu einer Oper vorgeschlagenen Simson-Stoff wegen seiner zu krassen Leidenschaftlichkeit ab und es ist bezeichnend, daß er auf Eckermanns Hoffnung, der „Faust" werde einen congenialen Komponisten finden, diese Aussicht mit folgenden Gründen bestreitet[1]):

„Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des Don Juan seyn; Mozart hätte den Faust componiren müssen. Meyer-Beer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen; er ist zu sehr mit italienischen Theatern verflochten".

Gleich Schillers flammendem Protest[2]) gegen die Effekthaschereien sinnlich aufreizender Musik tritt Wieland für eine Opernmusik ein, die der Erweckung wollüstiger Gefühle und Leidenschaften die Beruhigung des Gemüts und die Erhebung der Seele zu den schönsten Gesinnungen vorzieht. Wie Goethe

---

[1]) Eckermanns Gespräche, 12. II. 1829.

[2]) „Über das Pathetische".

kämpft er gegen zu weiche und sentimentale Melodien, aber er meint doch, man dürfe andererseits der Musik aus Furcht vor ihrer entnervenden Wirkung nicht die Flügel beschneiden und ihr ihren natürlichen Bewegungskreis kürzen. Sie gar auf eine eintönige psalmodierende Linie einzuschränken[1]), hieße, ihr den Lebensatem nehmen. Aber Wieland gerade hat aus der Realaffektenlehre die schärfsten Konsequenzen gezogen. Im Verfolg der Mozart'schen Schönheitsforderung scheidet er Grausamkeiten und höchste Häßlichkeiten in Leidenschaftsausbrüchen vom Operntext gänzlich aus. Da er glaubt, daß scheußliche Leidenschaften nur durch Kakophonien wahr dargestellt werden können, und er es andererseits für eine dramatische Unwahrhaftigkeit hält, sie durch musikalisch wohllautenden Ausdruck zu verschönern, muß er notwendig zu einer Einschränkung der Leidenschaften kommen:

„...nicht alle Leidenschaften schicken sich gleich gut dazu, durch Gesang und Musik gehörig ausgedrückt und charakterisiert zu werden. Unstreitig kann die schöne Rede der Dido (in Metastasio's Didone abandonata, Atto II Sc. 7), ...durch den musikalischen Vortrag nicht anders als gewinnen. Aber können wir glauben, daß die Rede des August, der dem Cinna (des Corneille) sein Verbrechen vorhält und vergibt, in ein Recitativ mit oder ohne Accompagnement verwandelt, auch dadurch gewinnen würde? — Der Abschied der sterbenden Alceste:

O mütterliches Land, o Schwester, o Gemahl
Zum letzten Mal, zum letzten Mal
sieht euch Alceste u. s. w.

thut durch die Musik eine große Wirkung; einen so sanften schönen Tod, als Alceste stirbt, kann man schon singend sterben. Aber die Rasereien, die Verzweiflung der sterbenden Kleopatra in Corneille's Rhodogune würden durch den musikalischen Ausdruck und Vortrag entweder so sehr verschönert werden, daß Kleopatra, gegen die Absicht des Dichters, uns Thränen ablockte; oder der Componist, wenn er mit dem Dichter ringen wollte, würde unsre Ohren durch ein unleidliches Mißgetön martern, und die Sängerin würde, anstatt zu singen, heulen müssen.

Die Musik — dieß ist, däucht mir, hierin das große entscheidende Naturgesetz! — die Musik hört auf Musik zu seyn, sobald sie aufhört Vergnügen zu machen. Alles zu verschönern, was sie nachahmt, ist ihre Natur. Der Zorn, den sie schildert, ist der Zorn des Engels, der den aufrührerischen Satan in den Abgrund stößt; ihre Wuth ist die Wuth

[1]) Eine Forderung, wie sie z. B. Lenz an Goethe äußerte. Vgl. seinen Brief an Sophie de la Roche v. 20. V. 1775.

der Liebesgöttin über den eifersüchtigen Mars, der ihren Adonis getödtet hat. Die Wuth des Oedip, der sich in seiner Verzweiflung die Augen ausreißt und dem Tage seiner Geburt flucht, ist ihr untersagt. Alle Gegenstände, die keine gebrochene Farbe erlauben, alle wilde stürmische Leidenschaften, die nicht durch Hoffnung, Furcht oder Zärtlichkeit gemildert werden, liegen außer ihrem Gebiet".

Nur flüchtig sind Zweifel in diese Einschränkung des Darstellungsgebiets der Oper:

„Ich sage dieß nicht ohne Furcht, zu viel gesagt zu haben und der Allmacht dieser göttlichen Kunst engere Gränzen zu setzen, als sie vielleicht wirklich hat. Wer kann bestimmen, wie hoch ein Componist, der unter den Tonkünstlern das wäre, was Michel-Angelo unter den Malern — ein Gluck oder Haydn, den Ausdruck und die Nachahmung der Natur mit glücklichem Erfolg treiben könnte? — Indessen ist doch gewiß, daß eben diese Natur selbst einer jeden Kunst Gränzen gesetzt hat, welche zu überspringen sie nicht versuchen soll; und der Verwegene, der es versucht, kann schwerlich anders als verunglücken. Der Dichter soll die Schönheit der Helena, die der Maler unsern Augen darstellt, durch ihre Wirkung auf ihre Anschauer wie Homer, nicht durch eine Beschreibung im Geschmack des Dares und Nonnus schildern. — Der Maler soll sich nicht unterfangen, den Kampf der Tugend und Ehre gegen eine schändliche oder unfreiwillige Leidenschaft im Herzen einer Phädra mit dem Euripides in die Wette malen zu wollen; und der Tonkünstler sollte nie vergessen, wenn er schaudern macht, daß es nicht der Schauder einer Gabriele de Vergi, indem sie das in Blut schwimmende Herz ihres Liebhabers aufdeckt — und, wenn er unsre Augen mit Thränen füllt, daß es nicht schmerzliche, sondern wollüstige Thränen, Thränen der Freude, der Liebe, der zärtlichen Ueberwallung eines innigst gerührten Herzens seyn müssen".

Hier springt die Realaffektenlehre mit ihrer ganzen Folgerung der verwehrten unangenehmen Affekte auf. Herder steht nicht weitab. Auch er versagt aus gleichen Gründen der Musik häßliche Wirkungen. Auch bei ihm ist die Schönheitsforderung Mozarts mit der Affektenlehre verquickt. Häßliche Wirkungen muß die Musik notwendig erzeugen, wenn sie sich an die Darstellung einer gewissen Art von Leidenschaften begibt. Herder nennt: Tolle Trunkenheit, Wollust, Rache, Wut, Wahnsinn[1]). Haß und Spott z. B. lassen sich musikalisch nur darstellen, wenn ihnen die positive Seite abgewonnen wird, wie im Tanz, wo sie als Freude erscheinen. In solcher Hinsicht sind alle Affekte musikalisch oder tänzerisch darstellbar, aber

[1]) ‚Adrastea", III. Buch, 2. Stück (Ausg. Suphan Bd. XXIII, S. 567).

auch hier darf man der Musik nicht zuviel zumuten. Der Operntext, der eine innigste Verschmelzung von Musik und Dichtung erstrebt, darf also keiner Leidenschaft tiefer nachgehen als es die Musik erträgt. Niemals freilich würde Herder die Oper in die Sphäre der glänzenden Oberflächlichkeit und verlogenen Diskretion des Metastasianischen Theaters gewiesen wissen wollen. Das antike Drama war ihm in allem Vorbild für sein dramatisches Kunstwerk der Zukunft und in ihm handelte es sich um einen großen Kampf menschlicher Leidenschaften unter der höchsten Macht, dem Willen des Schicksals.

Lebenslauf

Am 9. Juni 1899 wurde ich, Wilhelm Bernhard Antonius Hubert Maria Schwan, als Sohn von Landgerichtsrat Wilhelm Schwan († 1919) und Marguerite geb. Eyrond († 1913) in Cleve am Niederrhein geboren. Ich bin katholischen Bekenntnisses. Von Ostern 1908 ab besuchte ich 9 Jahre lang das humanistische Gymnasium und zwar entsprechend den Wohnorten der Familie die kgl. Gymnasien zu Cleve (bis Herbst 1909), Linz a. Rh. (bis Herbst 1912) und Bonn. Nach Erlangung des Reifezeugnisses zu Ostern 1917 bezog ich im Sommer die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, die Rechte zu studieren. Im Wintersemester 1920 ging ich zur philosophischen Fakultät über und studierte nun vorwiegend deutsche Literatur- und Sprachwissenschaft, Musikgeschichte und Philosophie. Durch Kriegsdienste, Schwerverwundung und Gefangenschaft war ich gezwungen, mein akademisches Studium für 3 Jahre (W. S. 1917 bis W. S. 1920) zu unterbrechen.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: P. Clemen, Dyroff, Elter †, Fischer, Frings, Hankamer, Hempel, Krüger †, Litzmann †, Meißner, H. H. Pflüger, v. Rath, Schiedermair, A. Schmitz, Störring, Walzel, Wentscher, Zitelmann †.

Ihnen allen schulde ich meinen Dank. Ganz besonders verpflichtet fühle ich mich für reichste Anregung und Förderung sowie für persönliches Wohlwollen bei allen Anliegen des Studiums und den besonderen der Dissertation Herrn Geheimrat Professor Dr. Oskar Walzel und Herrn Professor Dr. Ludwig Schiedermair.

BUCHDRUCKEREI W. HOPPE, BORSDORF-LEIPZIG